Die
Pseudogenies bei A. Daudet.

Eine literarpsychologische Untersuchung
zur inneren Entwicklung des französischen Realismus.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

eingereicht von

Gustav Jakob
aus Gotha.

Borna-Leipzig
Buchdruckerei Robert Noske
1906.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Volkelt.

Leipzig, den 18. Dezember 1905.

Der Procancellar
Marx.

Meiner verehrten Mutter
und meiner lieben Schwester.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Die Illusionärtypen in Daudets Werk 13

II. Die Pseudogenies 39

III. Die soziale Tendenz 85

Bibliographie.

Diese Angaben erstrecken sich nur auf den engeren Kreis der Untersuchung. Ebenso wie ich eine Zusammenfassung der Resultate, der etymologischen Beziehungen, der Belege über den regelmäßigen Übergang ästhetischer Illusionen in Totalillusionen vor und während der Entwicklungsjahre, dazu die Anfügung eines Namen- und Sach-, resp. Motivregisters unterlassen habe — weil alles dies einen Anspruch auf Vollständigkeit der prinzipiellen Seite des Problems erwecken könnte, den ich natürlich in keiner Weise erhebe — ebenso werden hier nur die für Daudet einerseits (literarische Seite) und für das Illusionsproblem anderseits (ästhetisch-psychologische Seite) in Betracht kommenden Hauptwerke aufgeführt. Die übrigen literarischen Werke — die gesammelt zu einer Art Bibliographie des europäischen Realismus führen müßten, sind nur soweit sie im Text vorkommen angegeben, desgleichen die abstrakten Darstellungen des Genies — historische französische scheinen überhaupt zu fehlen —, die ja ein Thema für sich bilden, welches einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem Pseudogeniebilde nicht besitzt. Für die beiden Hauptpunkte wurde eine gewisse Vollständigkeit erstrebt, so daß auch die einschlägigen Forschungen der physiologischen Psychologie, Psychiatrie und Soziologie in einigen Hauptsachen hier erscheinen, wenn schon praktisch der Weg zur Literatur von ihnen oft zu weit war. —

Sully, Illusions. A psych. study. Internat. scientific series 1881.[1])
Wundt, Physiol. Psychologie.
Lipps, Psychologie. 1903.
Taine, De l'Intelligence. 1870.
Kraepelin, Psychiatrie. 1903.
Löwenfeld-Kurella, Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens (bis Juni 1905 34 Hefte).

Fouillée, A, Psychologie du peuple français. P. 1898.
Demolius, Les Français d'aujourd'hui. T. I. 1898.

Lange, K., Das Wesen der Kunst. Berlin 1902.
Groos, Die Spiele des Menschen, 1899. Das Seelenleben des Kindes, 1904. Der ästhetische Genuß, 1902 (Kap. 6, Die ästhet. Illusionen).
Fowler, The influence of the theater on life and character. Oxford 1886.

Hartmann, E. v., Zur Geschichte und Begründung des Pessimismus. 1880.
Hartmann, E. v., Die Illusion, Türmer-Jahrbuch f. 1906.[2])
Richter, R., Der Skeptizismus in der Philosophie. 1904.
Stein, L., Der Sinn des Daseins. X. 1904.
Paulsen, Hamlet, Schopenhauer, Mephistopheles (Anhang: Das Ironische in Jesu Stellung und Rede). 1900.

Adler, G., Die Bedeutung der Illusionen für Politik und soziales Leben. Jena 1904.
Naumann, Fr., Die Illusion in der Politik. Süddeutsche Monatshefte. März 1904.
Stoll, O., Suggestion u. Hypnotismus in der Völkerpsychologie. L. 1894.
Vischer, F. Th., Goethes Faust. (1875 p. 291—303.)
Volkelt, Glück und Wert der Illusion. Im neuen Reich, 1876.

Emerson, Illusions (Conduct of Life, Riverside ed. VI).
Erdmann, K. O., Alltägliches und Neues. L. 1898. („Schutzgedanken.")

---

[1]) Von diesem Werke wurde — aus äußerlichen Gründen — die deutsche Ausgabe (L. Brockhaus 1884) benutzt.

[2]) Hier setzt sich H. mit L. Stein auseinander. Er gibt dabei selbst die Stellen seiner Werke an, die über das Illusionsproblem in diesem Sinne handeln.

Gerok, K., Illusionen und Ideale. 1886.
Laßwitz, K., Wirklichkeiten (XXI, Wie ist Irrtum möglich?). Weimar 1903.
Platzhoff-Lejeune, „Lebenskunst". Stuttg. 1905. X.: Die Illusion.

Der Don Quixote.

Rius, L., Bibliografia de las Obras de Cervantes. Madrid 1899.
Dorer, E., Don Quixote nach deutschen Urteilen, mit einem Anhang: Die Cervantesbibliographie in Deutschland. L. 1880.
Fürst, Don Quixotespuren in der Weltliteratur. Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1898, Beil. 61.
Fitzmaurice-Kelley, Life of Cervantes. 1899.
Scheerbart, Cervantes. „Die Dichtung." Bd. 8.

Die Madame Bovary.

Gaultier, Le Bovorysme. P. 1892.
Faguet, Flaubert. P. 1899. (Les grands écrivains français 42.)
Bourget, Critique contemporaine.
Brandes, Moderne Geister.
Correspondance entre G. Flaubert et G. Sand. Paris 1884.

Kuno Fischer, Über den Witz. Kl. Schriften 2.
Th. Lipps, Komik und Humor 1898. (Beiträge zur Ästhetik v. Th. Lipps u. R. M. Werner. VI.)
Th. Lipps, Ästhetik. 1904.
M. Schasler, Das Reich der Ironie. 1879.
F. Th. Vischer, Ästhetik.

Daudet.

Brivois, Essai de bibliographie des oeuvres d'Alphonse Daudet. P. 1895.

Les oeuvres complètes d'A. Daudet, Edition définitive, précedée d'un essai de bibliographie littéraire par H. Céard.[1]) P. 1899. 18 V.

Julia Allard-Daudet: „Notes sur la vie." (Les carnets d'A. Daudet.[2])) P. Charpentier, 1899.
Ernest Daudet, Mon frère et moi. P. 1882.
Léon A. Daudet, Alphonse Daudet. P. 1898, Charpentier.
A. Gerstmann, A. Daudet. Sein Leben und seine Werke bis zum Jahre 1883. Leipzig, Unflad, ohne Jahr. 2 Bde. (Charakterbilder aus der Weltliteratur des 19. Jahrhundert Bd. 3.)

[1]) Für diese Arbeit wurden meist die Ausgaben Flammarion (Jack, Souvenir, 30 ans) u. Charpentier (Fromont, Numa, P. Chose) benutzt. Es sind gewöhnlich die Kapitel der Zitate mit angegeben.
[2]) vgl. Faguet, Revue bleue 27. VII. 1899.

Dr. B. Diederich, A. Daudet. Berlin 1900.
H. Sherard, A. Daudet. London 1895.
F. Unruh, Daudet als Lyriker nach seinen Prosawerken. Pgr. Königsberg 1899.
H. Lindemann, Daudet als Humorist. Lpz. I.-D. 1896.

A. Daudet-Ritter, (Pseud. f. Zolling), Neue Liebe, Schauspiel in 3 Aufzügen, aufgeführt Wien 13. XII. 1877. Reclam 967.

Delvau, Du Pont des Arts au Pont de Kehl. 1866.

Le Journal des Goncourt 1887—1891.

Die Zeitschriftenartikel sind für das Psychologische wenig bedeutend. Eine Zusammenstellung der Nekrologe (Daudet † 16. Dez. 1897) bringen die deutsche und französische Zeitschriftenbibliographie für 1898. Hier sind die erwähnten Artikel von Lindemann, die charakteristischen Briefe Daudets an Zolling über die Wiener Aufführung der Arlésienne zu finden. Von größeren Darstellungen des franz. Realismus (fast jeder Dichter gab einen Band Kritiken heraus) seien erwähnt:

D'Alméras, Avant la gloire. 1902.
Barbey d'Aurevilly, Les oeuvres et les hommes du 19. siècle. 1861—92.
Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur. L. 1900.
Bourget, Essai de psychol. contemporaine. 1899.
Brunetière, Le roman naturaliste 1883, Essais 1892.
Brandes, Franz. Persönlichkeiten. (In: Skandinavische Pers. III.)
Brandes, Werke und Menschen.
Burger, Zola, Daudet und andere Naturalisten Frankreichs. Dresden 1889.
Desprez, L'evolution naturaliste. 1884.
Doumic, Portraits d'erivains. 1892.
Histoire de la langue et de la littérature-française. (Petit de Juleville) T. VIII (David-Sauvageot: le Réalisme. — Péllissier: le Roman.
Klincksiek, Zur Entwickl. des R. im frz. Roman. I.-D. Marburg 1900.
Lenoir, Histoire du Réal. on du Nat. 1889.
Lemaître, Les contemporains II—IV.
Lothar, Kritische Studien. Breslau 1895.
Meyer, Entwicklung d. franz. Lit. seit 1830. Gotha 1898.
Montégut, Dramaturges et Romanciers. P. 1890.
Nérol, Le développement du roman fr. 1891.
Renard, Etudes sur la Fr. contemporaine. 1888.
Stern, Studien zur Lit. der Gegenwart. 1898.
Zola, Romanciers naturalistes. 1881.

Jedes Weltalter hat seine Ideale, seine erhabenen Vorstellungen, unter denen die höchsten die Götter dieser Zeit und dieses Geschlechtes sind. Die menschliche Entwicklung schreitet fort, ein neues Weltalter erhebt sich mit neuen Idealen, der Kampf der neuen Götter mit den alten wiederholt sich in jeder großen Entwicklungskrisis, und nachdem der Kampf ausgerungen ist, nachdem die erhabenen Vorstellungen eines Weltalters ausgelebt und in dem Bewußtsein der Menschen gefallen sind, kommt das frei gewordene Selbstgefühl, um die Vernichtung heiter zu enden. Die Weltideale müssen ihr Schicksal zweimal erfüllen. Nachdem sie im Leben untergegangen sind, werden sie noch einmal in der bloßen Vorstellung vernichtet. Der erste Untergang ist tragisch, der zweite komisch.

Kuno Fischer, Über den Witz.

Eine positive neue Spezies (der Roman) entsteht aus der Ironie eines Weltbildes, das sich ausgelebt hat und welchem unter dem Spotte zugleich ein neues Weltbild entgegengestellt wird. Das Ausgelebte wird als eine Illusion dem Lächerlichen übergeben.
F. Th. Vischer, Aesthetik III p. 1316.

Cervantes parodierte oder travestierte nicht die Ritterromane, sondern schuf in seinem ironischen Bilde des Zusammenstoßes der ritterlichen Romantik mit der wirklichen Welt den modernen realistischen Roman. Ebenda p. 1460.

Daudet hat selbst auf das Problem hingewiesen, das uns beschäftigen soll. In einem von Daudets ältesten Sohn Léon Daudet veröffentlichten Artikel[1]) De l'imagination, dialogue entre mon père et moi findet sich folgende Stelle (p. 272 f).

Mon père:

Nous avons jusqu'à présent considéré, comme porteurs de la faculté qui délivre des artistes, des philosophes, des hommes d'actions en un mot des grands hommes, des représentants de l'imagination haute.[2]) Notre dénombrement ne serait pas complète si nous ne tenions compte des types de l'imaginaton basse.

Ceux-ci sont innombrables. Nous les frôlons tous les jours. J'ai cru devoir, dans mon œuvre, leur faire une place importante. Ibsen, dans un de ses

---

[1]) Der Artikel ist dem Buche Alphonse Daudet von Léon A. Daudet als Anhang beigegeben.

[2]) Der type sollte Napoléon werden, l'homme d'imagination (Dial. 271). L'homme du Midi (Souvenirs p. 45). L'empereur du Midi Notes p. 148. Léon Daudet formuliert dazu: L'homme d'action est celui chez qui les images ont la plus forte tendance à se réaliser (Dial. p. 266. Vgl. Cap. I, „Le Midi").

drames, le Canard sauvage s'est aussi intéressé à eux. On en trouve quelques-uns dans les romans de Dickens[1]) et les nouvelles de Tourguénieff. Et j'en oublie certainement.

Beaucoup que la vie emprisonne ne perdent point pour cela leurs illusions. Ils marchent dans leur misère ainsi que les hallucinés, ne voyant rien, ne sentant rien, attendant toujours l'héritage, la chance extraordinaire, le bon monsieur qui passe et qui adopte, la dame qui dit à son cocher: „Arrêtez" et au piéton: „Montez, cette voiture est à vous". Espoirs admirables qui aident à tolérer tous les maux. Ceux qui portent dans leurs faibles cerveaux cette vertu transformatrice n'on besoin ni d'alcool ni d'opium ni d'aucun excitant d'aucun genre. Si le feu leur manque, ils inventent un foyer, si le pain leur manque, ils se représentent un festin.

Don Quichotte est un admirable livre parcequ'il est la monographie d'une de ces imaginations basses. Autre exemple: Madame Bovary. C'est pourquoi j'appelle la faculté des images la faculté qui délivre.

De même que les enfants que nous voyons s'amuser seuls, forger des jeux sans le secours des camarades, sont à l'abri de la tristesse et de la mélancolie, de même les malheureux que la Providence a doués de la baguette magique supportent aisément leurs fardeaux.

Ces „histoires", ces „légendes" que réclament les petits comme les grands n'ont qu'un but: suppléer aux imaginations défaillantes . . . le rôle de notre faculté est de créer un rêve perpétuel.

Daudet geht also von der imagination haute aus. Definiert hat er sie nicht; wir müssen uns hier damit begnügen, auf Fouillées Idées-forces zu verweisen, die im

---

[1]) Im folgenden scheint Daudet an den alten Dorrit im Gefängnis und weiterhin an Mrs. Nickleby gedacht zu haben.

Dialog genannt sind (p. 266). Auch Ribots erst 1900 erschienene Imagination créatrice wäre heranzuziehen. Im Gegensatz zur imagination créatrice ist wohl die imagination basse zu verstehen. Sie ist niederer Art, ohne tendance à se réaliser.[1]) Wollen wir sie definieren, so kann es nur negativ geschehen. Wir bedienen uns daher auch besser des später gebrauchten Ausdrucks Illusion. Die Illusion ist eine Vorstellung (über die Welt oder über die eigene Person), die der Wirklichkeit nicht entspricht.[2]) Daudet führt, das ist das wichtige, eine Anzahl Typen auf, die im normalen Zustand solche Illusionen haben, deren Charakter durch die Illusionsfähigkeit bestimmt ist. Zu dem Zwecke, diese Typen unmittelbar anschaulich zu machen, bedient er sich anormaler Zustände als Vergleiche: sie sind wie Irrsinnige, wie im Traum, wie in der Trunkenheit. Es liegt in dieser Darstellung etwas von pathologischer Methode, auf die wir später gelegentlich zurückgreifen können. Endlich werden Spiel und Kunstgenuß herangezogen, und dadurch weite Ausblicke, besonders in neuere deutsche Forschungen,[3]) eröffnet. Soweit lassen sich die Ausführungen Daudets für das Problem, das ich mir

---

[1]) Man beachte, daß Daudet den produktiven Künstler (im Anfang unserer Stelle) als homme de l'imagination haute faßt. Am Ende taucht die Kunst wieder auf, diesmal als Kunstgenuß.

[2]) Für alles Weitere sei — neben sonstigen erkenntnistheoretischen Begriffs- resp. Wortspaltereien — besonders auf James Sullys umfassendes Werk über die Illusionen verwiesen. Kap. I: Was ist Illusion? Kap. XII: (Ergebnisse) „Kriterium der Illusion" p. 317. Für diese Untersuchung ist der naive, relative Wirklichkeitsbegriff ausreichend.

[3]) Für das Spiel: Groos, die Spiele des Menschen („Illusionsspiel"). — Für den Kunstgenuß: K. Lange, das Wesen der Kunst. („Illusionsaesthetik"). Langes ästhet. Illusion ist zuständlich, nicht gegenständlich zu verstehen. Daher tut E. v. Hartmann Lange in seinem neuesten Illusionsartikel (Türmer Jahrb. 1906) offenbar unrecht.

gestellt habe — ich werde es gleich entwickeln — als Einführung verwenden. Nun ist aber die Divergenz hervorzuheben, die sich übrigens geradezu als ein Fehler Daudets oder als eine Unzulänglichkeit der Darstellung Léon Daudets herausstellen wird.

Daudet hat das ganze Problem unter optimistische Beleuchtung gestellt. Er betont „Glück und Wert der Illusion“[1]) und schließt sich damit an die „Ergänzungstheorie“ an, die man bei Lange unter „Zweck und Entstehung der (künstlerischen) Illusion“ zusammengefaßt findet. Er weist auf die Lust, resp. auf die Unlustüberwindung hin und ignoriert geflissentlich, daß die Illusion kurz und die Wirklichkeit lang ist, daß das Sichaufdrängen der Wirklichkeit und die endliche Desillusion doch auch bei dem illusionsfähigsten Menschen entweder gelegentlich oder als große Katastrophe am Ende eintreten muß. Sein „Don Quichotte“ scheint keine Prügel zu bekommen, seine Madame Bovary sich nicht zu vergiften. Der Held der Wildente ist doch eine tragische Gestalt. Es war ein allzuschöner Tag an dem Daudet über die tiefsten Probleme der Menschheit und über die Werke der unglücklichsten Menschen sprach.[2])

Gestützt auf die Tatsache, daß Daudets Theorie für den Don Quixote sowie für den größten Teil des sonst von ihm beigebrachten Materials unzulänglich ist, wollen wir — bei gleichzeitiger Festhaltung des von Daudet be-

---

[1]) Man vergleiche den gleichnamigen Artikel von Volkelt in „Im neuen Reich“ 1876, der aber erst als Reaktion gegen die (ursprüngliche) pessimistische Illusionsbehandlung gedacht ist, indem er das Lustdefizit der „Bilanz“ Schopenhauers korrigiert.

[2]) Für die Stimmung, die über dem ganzen Dialog liegt, sehe man L. Daudets Einleitung: Qu'on nous suppose donc, mon père et moi, nous promenant bras dessus bras dessous dans le jardin de Champrosay par ces matins d'été en or clair où chaque feuille abrite un oiseau.

tonten Illusionsproblems — einmal nicht psychologisch sondern literarisch vorgehen. Wir konstatieren zunächst noch, daß Daudet mit Don Quixote den Anfangspunkt des europäischen Realismus berührt hat, während mit Aufzählung der übrigen Autoren Dickens, Flaubert, Turgenieff, Ibsen,[1]) — Daudet der Kreis des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts geschlossen erscheint. —

A priori ist das Illusionsproblem mit dem Realismus, ganz gleich welcher Art, gegeben. „Illusion" und „Realismus" sind, negativ, durch einander definiert, und es hängt ganz davon ab, wie stark der Realismus seine negierende, destruktive Seite hervorkehrt, um das Illusionsproblem in den Mittelpunkt treten zu lassen. Freilich ist das so gewonnene Gebiet der Illusion durchaus relativ begrenzt und die Illusion ist ein relativer Begriff.

Wir wollen versuchen, das praktisch anzuwenden. Der literarische französische Realismus des 19. Jahrhunderts, der bisher fast ausschließlich nach seiner produktiven Seite hin fixiert worden ist, mußte, wo er negierte, auf das Illusionsproblem stoßen. Nun ist die negative Seite verhältnismäßig schwach entwickelt. Sie grenzt da an, wo der Realismus gegen die vorhergehende Romantik sich zu wenden hatte. Romantik ist Illusion lautet die so gefundene realistische These. Sie ist freilich zunächst rein relativ. Jede Kulturbewegung kann, eben insofern sie einen gewissen Realismus für sich in Anspruch nimmt, die vorhergehende als Illusion erklären. Der Satz „Romantik ist Illusion" ist jedoch nicht nur realistisch. Er ist nämlich auch romantisch.

---

[1]) Ibsen kann mit der „Wildente" ebenso wie mit „Peer Gynt" und „Wenn wir Toten erwachen" sehr wohl in den Realismus gezogen werden, wenn er auch sonst in die Romantik seines Volkes oder richtiger in eine Periode gehört, die mit ihrer wahrhaft grünen Problemstellung etwa dem jungen Deutschland entspricht.

Wir müssen hier, unter Voraussetzug der Ästhetik K. Langes, der die „bewußte Illusion", die jedes Kunstwerk in gewisser Weise tatsächlich erregt, zur Grundlage seines „Wesens der Kunst" gemacht hat, vorerst einmal die Romantik mit dem vorhergehenden Klassizismus vergleichen. Da ergibt sich — das kann man jederzeit nachprüfen — daß die künstlerische Illusion beim Klassizismus den Minimal-, bei der Romantik den Maximalwert[1]) erreicht.

Es ist uns hier wie an anderen Stellen leider versagt, diesen Seitenweg weiter zu verfolgen. Am instruktivsten ist das klassische und romantische Theater. Die eigentümliche „Langweiligkeit" aller klassischen Produkte, die unleugbar besteht, beruht offenbar auf ihrem geringen Illusionsgehalt. Nur die kräftige Illusion mit der ihr eigentümlichen Spannung ist imstande, das Zeitgefühl, das, ebenso wie das Persönlickkeitsgefühl, ein Quell der Qual ist, zu modifizieren. . . .

Das Wesen der Romantik besteht also in gesteigerter ästhetischer Illusion. Ästhetische Illusion ist aber, nach Langes Ausdruck, „bewußte" Illusion. Gesteigert wird sie, indem die Bewußtheit, die vorher in eigentümlicher Weise — das gehört in die Ästhetik — verschmolzen war mit der Illusion, aus ihr zurücktritt. Schließlich reißt sie gewissermaßen ab und alterniert mit der reinen Illusion, wodurch das Phänomen der romantischen Ironie entsteht.

Könnte man hier schon die Frage stellen, ob die nicht mehr bewußte Illusion der Romantik, ob Romantik überhaupt Kunst sei, so ist gewiß, daß die hohe Illusion dieser Kunst zu einer unkünstlerischen Aufnahme der roman-

---

[1]) vgl. Faguet, Flaubert: Le fond du romantisme, c'est l'horreur de la réalité et le désir ardent d'y échapper. S'affranchir du réél, grâce à l'imagination, s'en affranchir encore en s'en isolant et en se renfermant dans le sanctuaire de sa sensibilité personelle, voilà le vrai fond du romantisme de tous les temps.

tischen Erzeugnisse verleitete. Tatsache ist nun, daß die romantischen Illusionen zu Lebensanschauungen wurden. Junge Leute vor allem, deren wirkliche Lebensanschauungen sich eben bildeten, versahen sich an den Traumgestalten der Romatik. Sie lebten in wirklichen „Illusionen", d. h. in Vorstellungen, die nicht mehr „mit dem Bewußtseinsinhalt aller Menschen in gesetzlichem, unzerreißbaren Zusammenhang standen".[1])

Das fiel innerhalb der romantischen Bewegung nicht so sehr auf, da es doch noch immer einen großen Kreis gab, eben die Romantiker, die solche Vorstellungen teilten. Daß die bedeutenden Romantiker damit freilich wie auf einem Isolierschemel standen, und sich so durch Berührung mit der Erde die überraschendsten Funken der Selbstironie aus der Nase ziehen konnten, das war der latente Unterschied.

Interesse erregten diese Illusionäre in dem Maße, als die Romantik selbst verschwand. Sie wurden die willkommenen Opfer des Realismus. Ihre Illusionen aufzulösen, an der Illusionsauflösung den Realismus zu entfalten, die Illusionen zu diesem Zwecke vorher zu steigern, sich einen schönen Illusionär zu erfinden, das wird ein Lieblingsmotiv der realistischen Kunst.

Zum ersten Male stoßen wir auf das Problem da, wo die erste Romantik, die Urromantik, aufgelöst wird: In Cervantes' Don Quixote. Wo die Romantik späterhin auftaucht, da erhebt auch der Geist des Cervantes gegen sie das Haupt. Man vergleiche folgende Dichtungen, welche die Sentimentale, die mit der Urromantik durch das

---

[1]) Etwas Ähnliches geht freilich, wenn auch mittelbar, überall da vor sich, wo Kunst ins Leben übergeht. Darauf beruht der (wechselseitige) Influence of the theatre on life and character (Fowler). Die hier entstehende Divergenz erklärt sich also noch aus der Exclusivität der Romantik.

arcadische Motiv organisch verbunden, eine Art Vorromantik[1]) ist, zu überwinden trachteten:

Goethe: Triumpf der Empfindsamkeit.[2])

Wieland: Don Sylvio von Rosalva oder der Sieg der Natur über die Schwärmerei.

Fielding: Joseph Andrews, written in the manner of Cervantes, etc.

Marivaux: Pharsamon (ou les nouvelles folies romanesques de Don Quichotte).

Zum dritten Male wiederholt sich der Vorgang bei der Romantik im engeren Sinne. Er zeigt sich schon in der Romantik selbst, indem die Romantiker, die am Don Quixote immer ein persönlich-intimes Interesse hatten (Tiecks Übersetzung), von ihren autobiographischen Helden in ähnlicher Weise zurückzutreten suchten. Der Realismus verlegte dann den Standpunkt energisch: die noch halb mitgeträumten Jugendträume bezeichnete er als Produkt einer „Education[3])

[1]) Für die Illusionshöhe sehe man die Eingangsscene von Klingers „Sturm und Drang", wo der schäferspielende La Feu geradezu sagt: „Es lebe die Illusion! Mach dir Illusion, Mensch!" Er findet dann eine freilich schon ältere Partnerin zum Illusionsidyll.

[2]) Jellinek, der im Goethejahrbuch X zeigt, daß Goethe gerade damals die Bertuchsche Übersetzung des Don Quixote kennen lernte, deutet auch auf die Parallele zur Bücherverbrennung im Don Quixote I, 6 hin, ohne im übrigen die ganze psychologische Tiefe des Vorgangs, der dann im Tasso*) gipfelt, dem größtem Illusionsproblem der Weltliteratur nach Don Quixote, zu erfassen. Goethe ist ganz „literarisch", obwohl das Auftauchen des „Realismus" interessant ist: W. A. Bd. 17. Aus den Tag- und Jahresheften (W. A. 35 p. 6) . . . „Wie dann eine solche Sentimentalität überhaupt überhandnehmend manch harte realistische Gegenwirkung veranlaßte."

*) Man vgl. Köster, Jubil. Ausg. XII, wo auch Ampères „hoher Standpunkt" (Tasso = gesteigerter Werther) erwähnt ist: Das hier dargestellte Menschenschicksal, sagt Köster, ist von einer grauenhaften Allgemeingültigkeit oder ist es geworden, denn der Tasso-Antoniokonflikte hat das 19. Jahrhundert eine viel größere Zahl gebracht als das 18.

[3]) vgl. Schopenhauer, Gedanken über Erziehung (Parerg II), wo die Prophylaxe der Education sent. geradezu durch Lesage angestrebt wird.

sentimentale“ (Flaubert) und zieht die Hand von seinem Helden ab. Der stößt mit der Wirklichkeit zusammen, wie Don Quixote mit der heiligen Hermandad. Dadurch wurde diese und jene anschaulich. Sie wurde so anschaulich, wie sie nie durch eine Beschreibung geworden wäre. Die gegebenen Punkte der Wirklichkeit verbinden sich selbsttätig untereinander und wirken geradezu impressionistisch. Der Realismus erzeugt so, indem er die Illusion des Helden zerstört, die Illusion der Wirklichkeit.

Flaubert hatte die realistische Illusion vor der Education sentimentale[1]) zuerst in Madame Bovary gezeigt, die ein Jahr nach dem Tode des Illusionsspötters Heine,[2]) 1857 erschien. Es ist das feminine Pendant zu Don Quixote in moderner Zeit.[3]) Montégut hat darauf ausführlich in seinen Dramaturges et Romanciers bei Besprechung des Bovarysmus von Daudets Sidonie Chèbe-Risler hingewiesen. Dem Bovarysmus[4]) d. h. le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre quil n'est) hat Gaultier ein phantastisches Buch gewidmet; Bourget kommt mit der Äußerung: „le mal d'avoir connu l'image (Kunstdarstellung) de la réalité avant la reálité . . . c'est à cette idée d'avant-la vie que les circonstances d'abord puis les personnes font banqueroute“ der objektiven Seite der Illusion und ihrer

[1]) Sentimentale hat den sens péjoratif wie deutsch „sentimental“ ihn fast ausschließlich zeigt; für „romantisch“ ist das péjoratife franz. Wort das (urspr. mit romantique gleichbedeutende) romanesque. Rostand: Les Romanesques.

[2]) Heine beobachtete auch eine Doña Quixote, s. Dorer.

[3]) Keim in D. Q. II, 52. Weiteres Material s. Dorer, Rius, Fürst. Selbstdarstellung durch Dichterinnen: (Ch. Lennox: Female Quixote) M. Edgeworth, Angelina; C. Austen: Northanger Abbey. (s. Raleigh, Development of the Engl. Novel). Wie weit L. E. Landons Romance and Reality hierher gehört, habe ich nicht selbst feststellen können.

[4]) Behandelt die subjektive Seite der Illusionsfähigkeit als vis motrix, ist also neben Fouillée-Ribot einerseits, neben Naumann, Stoll, Adler anderseits zu stellen. Besprechung Zeitschr. für franz. Spr. u. Lit. 26, 1904 v. Haas.

Quelle ganz nahe, während Brandes Flaubert geradezu den Dichter der Illusion nennt. Man sieht es mangelt der Illusionstheorie nicht an Beweis[1]) noch Zeugnis.

Fast wider Willen — die Vermeidung des einen oder des andern erfordert eine große Stilstrenge — stellen sich bei der Desillusion Komik und Tragik heraus. Ohne über das Wesen des Komischen oder Tragischen an sich[2]) etwas aussagen zu wollen, müssen wir doch feststellen, daß die Desillusion, d. h. die (plötzliche) Ersetzung unwirklicher Vorstellungen durch die Wirklichkeit, komisch oder tragisch berühren kann. Tragisch wirkt sie z. B. dann (Fall der pessimistischen Tragik), wenn die Illusion, die zerstört wird, hohe ethische Werte enthielt, wie Don Quixotes fahrende Ritterschaft, in der Nationen in jahrhundertlanger Arbeit ihre höchsten Ideale niedergelegt hatten. Tragisch wirkt so der Schluß den Lesage seiner (anonymen) Übersetzung des 2. Teils des Don Quixote v. Avellaneda gegeben hat: Don Quixote stirbt durch den Schuß eines Polizeisoldaten. Das ist das Los des Edlen auf der Erde.[3]) Cervantes selbst

---

[1]) Absichtlich ist wohl die Entwicklung der aesthetischen Illusionierung Mme. Bovarys von Flaubert in das sechste Kapitel des ersten Teiles verlegt worden, wo bei Don Quixote die Bücherverbrennung stattfindet. Flauberts Kapitel beginnt: Elle avait lu Paul et Virginie, et elle avail rêvé (term. techn.)*) la maisonnette de bambous.

*) Musset: Aquoi rêvent les jeunes filles.

[2]) Das Komische wird sich wohl in jedem Falle auf einen Desillusionseffekt zurückführen lassen. (Am nächsten kommt dieser Auffassung die von Lipps; vgl. in dieser Arbeit Kap. 3, Komik, Ironie, Humor, Tragik.) Für das Tragische kommt besonders die *ὕβρις* sowie die (von Volkelt zurückgesetzte) tragische Ironie in Betracht. Auch der am häufigsten vorkommende Dualismus: Individuum — Gesellschaft = Mensch-Natur läßt sich leicht so verwerten, daß die ersten Glieder mit Illusion, die letzten mit „Wirklichkeit" zusammenfallen. Man kann die „tragische Illusion" einführen! Die tragische Schuld ist Schuld aus Illusion usw.

[3]) In Scheerbarts Cervantes wird das hölzerne Wunderpferd Don Quixotes im russisch-japanischen Kriege (wo Pansa „Ritter von den

hat es verstanden, das eigentlich Tragische so zu vermeiden, wie Goethe im Tasso das Komische vermied. Rein komisch ist der reinegoistische Sancho Pansa.

Ich führe dies hier an, weil ich dadurch ein praktisches Kriterium für die in folgenden auszulesenden Illusionsphänomene gewonnen zu haben hoffe. Ehe ich nämlich — wir kehren zu den Illusionärtypen zurück, denen Daudet in seinem Werk une place importante eingeräumt haben will, diejenigen Illusionäre heranziehe, deren Illusionen bestimmt literarischer Herkunft sind — (sie bilden sich nämlich ein, ein Genie[1]) zu sein „wie es im Buche steht") lasse ich alle diejenigen Erscheinungen Daudets Revue passieren, in denen ich das Illusionsproblem zu entdecken glaube. Es ist möglich, daß ich dabei zu weit gehe. Ich mache halt bei allem Komischen. Finde ich dieses Komische mit dem Tragischen verquickt oder das Tragische als eine zufällig ausgelassene Möglichkeit latent vorhanden, sehe ich ferner dabei einen gewissen ironischen[2]) Dualismus, dessen eine Seite sich als spezifisch realistisch erweist, so ist, wie man nach dem Vorausgehenden zugeben wird, die Möglichkeit eines Illusionsphänomens gegeben. Ich konstatiere es, wenn es mir gelingt, das Wort Illusion — dies bildet eins meiner letzten und am wenigsten gewichtigen

---

Bomben" wird) ramponiert. Der Pessimismus wird aber überwunden, indem die beiden Dichter und die beiden Helden auf Balken liegend mit ihrem Leibe das Gleichgewicht des fliegenden Pferdes wiederherstellen.

[1]) Das Genie ist der „Ritter", d. h. das moderne Persönlichkeitsideal. Das „Buch" ist freilich selten direkt nachweisbar, da es der sekundären Literatur angehört oder auch das legendenhafte Hörensagen an Stelle der unmittelbaren literarischen Einwirkung, wie wir sie beim Don Quixote haben, tritt.

[2]) Die Ironie ist mit der Illusion so eng verknüpft, daß illusio geradezu die (rhetorische) Ironie heißen kann (s. Forcellini). Daudets „wehmütig mitfühlende Ironie" (Birch-Hirschfeld) wird man leicht auf das Illusionsphänomen zurückführen können.

Kriterien, zu finden, resp. das Motiv in einen größeren, nachweislich illusionshaltigen Kreis — wir werden gleich sehen, wie Daudet nach Kreisen arbeitet — einzugliedern. Dadurch wird zunächst bewiesen, daß der Realismus, wenigstens bei Daudet, zum großen Teile Illusionsauflösung, also nicht eigentliche Wirklichkeitsbeobachtung ist. Für die nachfolgenden Pseudogenies, deren Illusionsgebilde ich systematisch zu analysieren suche, kann diese erstmalige flüchtigere Illusionsauslese zugleich als Vorarbeit gelten. Denn abgesehen von dem sich bei allmählichem Eindringen in diese Art der umgekehrten Problemstellung bildenden Verständnis, das dann die feineren Probleme hoffentlich mehr à demi mot errät, sind auch die Kreise Le Midi und Les Comédiens von Daudet selbst unmittelbar mit den Pseudogenies Valmajour und Delobelle in Beziehung gebracht. Das isolierte Kriegsmotiv[1]) endlich stellt den Zusammenhang von Volksseele und Kunst, von Künstler und Kunstwerk her, indem es zeigt, daß dieser Realismus zum guten Teil Selbsterkenntnis[2]) Daudets und Selbsterkenntnis des franz. Volkes war. Daudet, der Méridionale, hatte die illusions und die désillusion erlebt. Sein größtes Erlebnis ist sein größtes Motiv.

---

[1]) Im Grunde handelt es sich hier — wie im Midi bei dem lesewütigen Tartarin — doch schließlich um die Destruktion einer künstlerischen Illusion, der Napoleonlegende . . . Alle unsere Glücksillusionen sind mißverstandene ehemalige Kunstwerke.

[2]) Flaubert eilt allerdings, eine Kassandraerscheinung, der Débâcle voraus. Die große Romane Daudets aber erschienen erst nach dem Krieg — wie Don Quixote nach dem Armadauntergang.

I.

Motiv und Type. — Skizzen, Novellen, Dramen. — Größere Kreise: Le Midi, Les Comédiens, La Guerre, Les Ratés, Madame Bovary. — Synthese Daudets.

Mistral, définissant assez joliment Daudet, il le proclamait l'homme de la désillusion et de l'illusion, du scepticisme de vieillard et de la crédulité enfantine.
Journal des Goncourt 29. 4. 1884.

Wir müssen, wenn wir das Illusionsproblem in Daudets Lebenswerk untersuchen wollen, zunächst unterscheiden zwischen Illusionsmotiven und Illusionstypen.[1]) Natürlich läßt sich die Scheidung praktisch nicht streng durchführen. Der Illusionär wird, indem er sich täuscht und getäuscht wird, eine ganze Reihe von Illusionsmotiven durchlaufen, und umgekehrt wird ein durchgeführtes Illusionsmotiv einen illusionsfähigen Menschen zum Substrat haben müssen. Eine Studie über die eigentlichen Illusionsmotive (Illusionsspiele — Übergänge ästhetischer Illusionen in Totalillusionen[2])

[1]) Dementsprechend scheidet Daudet im Dialog zwischen: le concret et l'abstrait, 1° Etude de l'imagination chez les individus, 2° Etude de l'imagination en elle-même, Dialogue p. 234.

[2]) Abgesehen von Tartarin und den Madame Bovarys in der Skizze: Le Phare des Sanguinaires (Plutarch) aus Contes et Nouvelles (in der ersten Fassung dieser Skizze, in den Contes du lundi findet sich diese Note noch nicht). Für dies Phänomen habe ich Stellen aus Gautiers Mlle. Maupin, Mussets Confessions, Flauberts Bouvard et Pécuchet (V., Scott) Dumas (Demi Monde), Vallès (Victimes du livre), Tolstois Kreutzersonate usw. zur Verfügung. Vgl. auch Notes S. 24, sowie Daudets eigene Erzählung über seine Lektüre (un rêve, une hallucination usw.) bei Goncourt, 8. 2. 1874.

Illusionen als Fortführungen ursprünglich realer Zustände usw.) würde teils wertvolle Illustrationen zu prinzipiellen Untersuchungen der Illusion selbst (nach Art von Sully) oder des Spiels,[1]) der Kunst, der Probleme des Komischen und Tragischen bieten, teils gewiß auch zu wertvollen neuen Gesichtspunkten in der Diskussion über diese Dinge selbst führen.

Hier sind die Typen herausgehoben, jene types de l'imagination basse, von denen Daudet in der schon zitierten Stelle sagt, daß er ihnen une place importante eingeräumt habe. Der prätendierte Universalismus, der hier aus der Realistentheorie hereinspielt, hat die Wendung gedrückt: Diese Typen stehen, als die echten Daudets, natürlich im Mittelpunkt. Bei ihrer Behandlung folgen wir den Kreisen, die Daudet selbst eingeführt hat und die sich, wie wir bemerken werden, verschiedentlich schneiden und berühren. Mit den Pseudogenies schneide ich endlich einen neuen, weder von Daudet noch von irgend einem seiner Beurteiler bemerkten historischen Kreis aus diesen mehr prinzipiell bestimmten Sphären heraus, eben um, zugleich mit der Erkenntnis Daudets, hier die realistische Auflösung der Romantik als Illusion an einem markanten Spezialfall, der Ridikülisierung des Pseudogenies, (d. h. genie imaginaire) sicher darzulegen. Von dieser Darstellung nach Typen wird nur in dem tief einschneidenden Fall des Krieges zugunsten des Desillusionsmotivs eine Ausnahme gemacht; außerdem aber seien diejenigen Motive angeführt, die, als erweiterte Studien, Novellen und Dramen füllen. Da ist zunächst der Maître Cornille zu nennen, der in illusorischer Fortführung eines ursprünglich realen Zustandes seine durch die Dampfmühlen entwertete Windmühle mit Gipsstaub in Betrieb erhält. Eine ganz ähnliche illusorische Fortführung des

---

[1]) Groos zitiert Daudets Premier voyage, premier mensonge S. 177 als spielendes Lügen.

Berufes hat Daudet, wie er unter Villemessant in den Trente aus berichtet, an einem jäh entlassenen Beamten beobachtet. Hier sieht man dann, wie er komponiert: Er schiebt diesen Zug, der wohl der Illusion, nicht aber der Imagination angehört, in die Schilderung des phantastischen père Joyeuse im Nabab ein, ganz von dem richtigen Instinkte für das gemeinsame Illusorische geleitet.

Sonst bieten die Skizzen und Novellen, die das Lebenswerk Daudets doch mehr technisch-stilistisch vorbereiten, hier wenig Ideen. Aus den Contes du lundi werden Une partie de billard, Siège de Berlin (Daudets Meisternovelle), Défense de Tarascon, L'empereur aveugle, La mort de Chauvin im Zusammenhang des Kriegs[1]) herangezogen werden. Reicher strömt uns das Illusionsmotiv aus den Dramen zu. Es ist ganz überraschend, wie viel feine psychologische Keime hier Daudet — unter vielem theatralischen Konventionalismus — oft entwickelt. Das Drama Le Sacrifice mit seinem Pseudomaler Jourdeuil (1869) werden wir im Zusammenhange der Pseudogenietypen neben den Romanen behandeln, wenn ihm auch damit vielleicht etwas zuviel Wert gegeben wird. Hier müssen wir, als Illusionsmotiv, einen Augenblick Daudets erstes Drama betrachten. Es führt den charakteristischen Titel La dernière idole, und behandelt, kurz gesagt, das letzte Stadium aus dem désenchantement de la vie, ist also der Ausdruck des rapiden Desillusionsprozesses, den Daudet in Paris durchmachte. Das ist das Bild[2]) (Erste Szene): Nous

[1]) Der Krieg soll natürlich nur als Desillusionsmotiv in Betracht kommen. Eine allgemeine Berücksichtigung findet das Kriegsjahr bei Daudet in der Darstellung Gerstmanns. Daudet spielte bekanntlich als Nationalgardist mit. Die Lettres à un absent, die, mit Ausschaltung der heftigsten Angriffe gegen Deutschland, in den Contes du lundi aufgingen, habe ich nicht bekommen können.

[2]) Andere Bilder sind bei Daudet der $^3/_4$ gerupfte Illusionspapagei (Petit Chose), sowie die nach Norden zu immer dunkler werdende blaue Rhone in Premier voyage, premier mensonge.

avons tous là (montrant son front) un petit temple où nous abritons religieusement toutes nos idoles, croyances, rêves, affections. Elles sont là, debout, en équilibre, chacune sur son piédestal ... Fiers de ce doux fardeau nous marchons dans la vie comme ces mouleurs italiens qui traversent les rues des plâtres dans les mains, sous chaque bras, sur la tête ... Hélas! un caillou sous le pied, le coude d'un passant, un rien suffit pour mettre en pièces tous ces beaux petits dieux! Rarement, le pauvre mouleur rentre chez lui son étalage au complet; plus rarement encore nous arrivons au terme de notre vie avec toutes nos idoles. Daudet war damals 22 Jahre alt. Der Held des Dramas verliert auch sein letztes Ideal, la seule, l'inébranlable, à l'abri des accidents et des épreuves, seine Frau, die ihn lange mit seinem besten Freunde betrog, sodaß ihm nicht nur die Zukunft und Gegenwart, sondern in ganz eigentümlicher Weise auch die ganze glückliche Vergangenheit nachträglich illusorisch aufgelöst wird, eine feine lyrische Behandlung des Ehebruchmotivs, dieses großen Illusionsproblems[1]) aller Zeiten.

Nicht mehr und nicht weniger als eine feine Illusions-

---

[1]) Der Ehebruch gehört unter die illusorische Fortführung ursprünglich realer Zustände in dem die Ehe nicht gebrochen, sondern spielend aufrechterhalten wird, der Gatte also als mari imaginaire bezeichnet werden kann. Das Gegenstück zu diesem Wahn, den Argwahn, hat Molières cocu imaginaire aufgenommen. Prinzipiell ist zu beachten, daß der „Doppelsinn" von Illusion und Realität hier geradezu mit der Zweideutigkeit identisch sein kann, worauf der Haupteffekt des ganzen Motivs beruht, wenigstens im Französischen. Der germanische Ehebruch war von jeher tragisch, weil hier absolute Ideale (das Ewige) zerstört werden.

[2]) Wegen der hier und anderorts befremdenden Gleichsetzung psychologischer Desillusionen und Auflösung von Idealen (die zu gleichen Effekten führen) sehe man die Stelle aus La d. id. Sc. I: „. . . si le lendemain vous m'avez vu pleurer ce n'était pas sur

studie[2]) sind ferner „Les absents“. Goethe hat einmal irgendwo eine ähnliche Bemerkung gemacht: Wir sind enttäuscht, wenn wir geliebte Menschen nach langer Abwesenheit wiedersehen. Denn ihr Bild hatte sich inzwischen idealisiert oder wenigstens nach unserem Bilde gewandelt (was uns praktisch bescheidenerweise als identisch erscheinen will). Nun zertrümmert die angebetete Gottheit ihre eigene Statue. Daudet hat gezeigt wie diese Enttäuschung wechselseitig vor sich geht und am Ende ein Erkennen des psychologischen Vorgangs mit Versöhnung eintritt.

Wir kommen zu den Kreisen der Illusionärtypen. Erster Kreis: Le Midi. Entwicklung: Erweiterung der beim Vater[1]) beobachteten, selbst an sich empfundenen Illusionsfähigkeit auf seine Landsleute. Oberwasser bekam diese unterschlächtige Mühle dann durch Taines Theorie (la race) Taines Name ist auch bei dem Einblick in die Miditheorie,

---

l'ami qui partait, mais sur l'amitié, cette bonne chose que je perdais si sottement. Man vergleiche die Freundschaftsdesillusion im P. Chose.

[1]) Daudets Vater war eine Art Projektenmacher: Il essaya dix affaires, chercha des emplois dans le commerce, dans l'administration; il crut un moment tenir la fortune avec une découverte industrielle qui depuis en a enrichi d'autres (?) puis ses espérances s'évanouirent, ses forces s'usèrent à porter le fardeau de sa détresse. (Mon frére XIII S. 155 f.) Man vergleiche als Parallele Theodor Fontane [Meine Kinderjahre (1894)] der seinen Vater als „Typus eines humoristischen Visionärs“ (20) bezeichnet, der „das Interim seiner Berufslosigkeit gern in Permanenz erklärt hätte“, (35) „ihm vorschwebende Glücksfälle für Tatsachen nahm (24), und an der Vorstellung, was für Geld schon einmal in seinem Kasten gelegen hatte, sich aufrichtete. Das Gascognische in ihm schlug immer wieder durch“ (76). — Auch d'Aubignés Baron de Faeneste stammt aus der Gascogne. — Für die Illusionslosigkeit einer anderen Rasse vergleiche man, gerade zu dem letzten Punkte, das charakteristische: „Für das was war, gibt der Jude nichts.“

den Daudet in der Histoire des Numa Roumestan gibt, (Souvenirs S. 41) erwähnt. Das meiste weitere Material darüber bringt Léon Daudets Kapitel Nord et Midi. Die Illusionsfähigkeit ist zwar nicht ohne weiteres mit dem „Meridionalen" identisch, immerhin tritt sie lebhaft hervor.[1]) (Formel: Le méridional ne ment pas, il se trompe (Tartarin I, 7) wie ja auch bei der Aufstellung des Dualismus im meridionalen Wesen dann geradezu Sancho Pansa und Don Quixote eingeführt werden.

Eine Beurteilung der ethnographischen Richtigkeit dieser Rassentheorie steht uns hier nicht zu. Sie könnte nur auf Grund längeren Aufenthalts an Ort und Stelle gegeben werden. Wie anders der Eindruck des Midi bei einem flüchtigen Besuche sein kann und wieviel in jedem Falle — trotz aller prätendierten science — auf Kosten der glücklicherweise unverwüstlichen Eigenart Daudets kommt, mag eine Stelle aus einem Feuilleton der Täglichen Rundschau, die während der Niederschrift dieser Arbeit mir in die Hände kommt, dartun. Dr. Wegener berichtet (Unterhaltungsbeilage 141, 19. Juni 1905) von einem Besuche bei Mistral und dessen Äußerungen über Daudet (Wegener sagt, er habe im Midi „das Volk ungleich weniger lebhaft und geräuschvoll gefunden als bei uns".) „Da haben Sie völlig recht," antwortete Mistral, „der einzige, der hier aufgeregt und exaltiert war, das war Daudet selber." (?) Und im Anschluß daran erzählte er eine drollige Geschichte wie der junge Alphonse eines schönen Tages von der alten Römerbrücke bei Nîmes, dem Pont du Gard, in den angeschwollenen Fluß hinabgesprungen sei — ohne schwimmen zu können, und nur mit Mühe gerettet wurde; und das lediglich „par bravade", um, wie sein Tartarin, in plötzlichem

[1]) Daudet wollte auch in Molières Malade imaginaire den echten Meridionalen erkennen, den Molière von einer seiner Reisen mitgebracht habe (Souvenirs, Numa Roumestan).

Tatendrang, irgend etwas Ausgefallenes (?) zu vollbringen.[1])

Von der allgemeinen Illusionsfähigkeit, der ungleich tieferen Komponente des meridionalen Wesens (auf die doch jene „Exaltierheit“ zum Teil zurückgeht) ist hier schon gar nichts zu spüren. Daß Daudet die Illusionsfähigkeit, das Illusionsproblem selbst, als stärksten Zug des meridionalen Wesens faßt, ist gewiß. Wie hätte er sonst selbst Molières Malade imaginaire als aus dem Midi mitgebracht erklären können? Wir kommen zum Tartarin zurück. Daß Tartarin — in einem „kriegerisch“ zurechtgemachten also die Illusion erhöhenden Milieu — sich, wie Don Quixote (bei dem dies Motiv einzige Illusionsquelle ist) einer intensiven Lektüre[2]) hingibt, wird ausdrücklich

---

[1]) Der interessante Schluß lautet: Zugleich aber sprachen er und Frau Mistral doch beide mit der größten Liebe von dem verstorbenen Freunde, der so schön und poetisch war und das Gesicht eines Träumenden hatte. Sehen Sie, hier ist meine Korrespondenz seit einem halben Jahrhundert,“ sagte Mistral, indem er die unteren Schiebetüren seines Büchergestells öffnete und auf die wohl hundert oder mehr alphabetisch geordneten Bände hinwies. „Es ist vieles Interessante darin, das künftig einmal großen Wert haben wird. Auch viele, viele Briefe Daudets von größter Bedeutung sind dabei.“ Ob er selbst etwas davon herausgeben werde? „Non, je suis un peu rassasié de publicité.“ Er sagte uns dann, daß er soeben seine Memoiren beendet habe, in provenzalischer Sprache und zugleich in französischer Übersetzung, allein vorläufig würden sie noch nicht erscheinen. — Es ist dies hier umsomehr zu bedauern, als diese Memoiren ein Gegenstück zu den immer mehr oder minder „realistisch“ gefärbten Pariser Mitteilungen über Daudet bieten könnten.

[2]) Turgenjeff behauptet — (so kann man bei Don Quixote Erklärungen die Gesichtspunkte verlegen), in einem Vortrag „Hamlet und Don Quixote“ im Eifer des Gefechts Hamlet habe ein Tagebuch gehabt — Don Quixote aber konnte kaum lesen und schreiben! Don Quixote hardly knows how to read and write. Fortnightly Review 56, 1894 II p. 202 „Hamlet and D. Q. (a lecture given on the 10th of January 1860 at the Conversazione for the benefit of the Society for the relief of distressed authors and men of science).

betont; Cooper, Cook, Gustave Aymard und dazu des récits de chasse aller Art, chasse à l'ours, chasse au faucon, chasse à l'éléphant usw. . . . liegen auf dem guéridon (I, 1). „Il se bourrait de lectures romanesques cherchant comme l'immortel Don Quichotte à s'arracher par la vigueur de son rêve aux griffes de l'impitoyable réalité . . ."[1].

Zug um Zug, Pointe um Pointe läßt sich der Tartarin, soweit er Illusionsproblem ist, nachkonstruieren. Manchmal taucht das Wort auf, so II, 3, in der Kapitelüberschrift: „Invocation à Cervantes-débarquement-où sont les Teurs? — pas de Teurs-désillusion, obwohl natürlich der Illusionseffekt keineswegs eine derartige Formulierung braucht, um unanfechtbar zu sein. Wer wird bestreiten, daß die erstaunlichen Jagden, bei denen nach emporgeworfenen Mützen geschossen wird, als „Jagdillusionsspiele" erklärt sind? Daß die Künstlerillusion in dem berühmten Duett anklingt, bei dem Tartarin nur Nan! nan! macht und dann versichert: „Je viens de chanter le duo de Robert le Diable!"? — Et le plus fort, c'est qu'il le croyait, fügt Daudet selbst hinzu, eben um das bloß Aufschneiderische, „Gloriose" des Problems bis zur „Illusion" psychologisch zu vertiefen. Durch Heranziehung einer optischen Täuschung, einer Art Fata morgana die er mirage nennt (I, 7) sucht Daudet die Taten seines Helden als „effets du mirage" symbolisch zu begleiten. — Es kann sich hier nicht darum

---

[1]) Diese Don Quixoteerklärung nimmt einen gewissen „Willen zur Illusion" an, der auch diese „Totalillusion" in gewissem Sinn als „bewußt" (Lange) als „illusion volontaire" (Souriau) noch erscheinen läßt. In der „Krisis" von Jugendillusion zum Lebensrealismus ist dieses Umkehren des Willens bezeichnend, mit dem dann schließlich gewissermaßen Absterben und Neubildung eines „Organs" des („Wirklichkeitssinnes") verknüpft ist. Über diesen „Willen zur Illusion" vergl. Tasso, den ich mir von diesem Standpunkte aus ganz neu und eigenartig zu analysieren getraue.

handeln, alle Früchte, die so niedrig hängen, zu brechen. Es sei nur noch erwähnt, daß der zweite Teil der Tartarintrilogie (Tartarin sur les Alpes) sich zu dem ersten verhält, wie der Argwohn zum Wahn.[1]) Er bringt einen desillusionierten Tartarin, der schleunigst in die pessimistische Illusion verfällt und, in konsequenter Umkehrung des ersten Motivs, die Alpen für ein Kunstprodukt hält. Die Satire auf den Pessimismus, zu dem Fäden gezogen werden, (Cap. XII) ist offenbar. Das dritte Buch endlich (Port Tarascon) bringt einen großen Realisierungsversuch der Illusion, dem sich die psychologisch wichtige, symbolisch hochbedeutsame Rechtfertigung der meridionalen und[2]) französischen Illusionsfähigkeit vor Gericht[3]) und Weltgericht anschließt, wobei der große Dichter ein glänzendes Plaidoyer für seine Nation hält. — Das Genie erscheint als ein göttlicher Mittler, der, als Ausdruck des „Sicheinfühlens," Mensch geworden ist und alle seine Erkenntnis in die Worte faßt: Sie wissen nicht was sie tun! — Es

[1]) Einen ähnlichen Zug aus der Kinderpsychologie bringt Mörikes, Maler Nolten, wo ein Kind (infolge der Christkind- usw. Täuschung ?) glaubt, London u. Paris würden nach einer geheimen Verabredung collusion!) ihm nur so als Städte vorgespiegelt.

[2]) Mit der Formel: En France tout le monde est un peu de Tarascon hat Daudet (ohne, wie Cervantes, sich der menschlichen Allgemeingültigkeit recht bewußt zu werden), seinen Midikreis erweitert. Man vergl. zu dem Dualismus Fouillées Psych. du peuple français, woraus natürlich hier nur das Resultat gegeben werden kann: p. 382. (La prétendue dégénérescence physiologique): L'union d'une sensibilité vive et sociable avec une raison claire et lucide... union qui nous a paru le propre du caractère français. Inwieweit dieser Dualismus auf Rassenvermischung beruht gehört nicht hierher. (Die Ähnlichkeit, gerade im Illusionsproblem, mit den Griechen ist überraschend. — Aristophanes).

[3]) Die neuesten Forschungen zur „Psychologie der Aussage" (v. Stern u. Liszt) laufen auf Illusionskonstatierung (on ne ment pas, on se trompe) hinaus. Man vergleiche auch die Ergebnisse der vom Verein für Kinderpsychol. zu Berlin angestellten Untersuchung über „Kinderlügen" in der Ztschr. f. päd. Psych., Path. u. Hyg. 1905 III.

wird Zeit, daß wir Daudet etwas weniger panegyrisch behandeln: Der Tartarin enthält schwere psychologisch-technische Fehler. Er ist auf einer Unmöglichkeit aufgebaut: In ihm sollen Don Quixote und Sancho Pansa vereinigt sein (I, 6). Das ist tatsächlich nicht der Fall. Wo bleibt der realistische Sancho als Tartarin in der Port Taraskon-Affaire Ruf und Vermögen verliert?

Aber noch mehr: Eine solche Vereinigung läßt sich auch — wenn man auf dem Niveau des komischen Tartarin bleibt — a priori als unmöglich erweisen. Tartarin soll ein type sein. Im type sind gewisse Eigenschaften auf einen Mittelpunkt hin zusammengefaßt und poetisch gesteigert. In diesem Sinn sind Sancho Pansa und Don Quixote, Antonio und Tasso typisch. Jedem geht etwas ab; jeder leidet an Hypertrophie eines Organs.[1]) Die Natur hätte einen Mann aus ihnen machen sollen, sagt Goethe. Die Natur machte einen solchen Mann, sagt Kuno Fischer, es war Goethe. Man sieht: wenn man conträre Eigenschaften gleichmäßig steigert — diese Gleichmäßigkeit machte Goethe so große Schwierigkeit — so entsteht eben der wohlproportionierte ernsthaft große Mensch, nicht aber die komische Karrikatur Tartarin. Wollte man Tartarin mit seinen Sancho- und Quixotezügen gleichmäßig steigern, so wäre er nicht an Port Tarascon gescheitert; er hätte wirklich die Welt erobert — er wäre — — wirklich Napoleon geworden, die große Synthèse de la race, die Daudet, wie wir schon sahen, schaffen wollte. Kuno Fischer hat unrecht; Die Natur macht zwei Tasso-Antonios und der andere, bei dem gewissermaßen Goethes Adjektiv Substantiv war, ist

[1]) Man vergleiche damit den Mythus von der herausgenommenen Rippe. Der Dualismus von Mann und Weib kann sich übrigens auch auf das umgekehrte Verhältnis einstellen, d. h. der Mann kann die Realistenrolle spielen. Sonst ist die Verteilung im Sinne jenes Unbekannten, der da behauptete, Sancho Pansa sei „Don Quixito seine Frau." — In Valmajours Schwester Audiberte steckt etwas von einem femininen Sancho Pansa.

Napoleon. Ich wollte zugleich zeigen wie tiefkonsequent Daudets unbewußte Gedankengänge sind, wie viel System dieser einzige Mensch mit überschwänglicher Phantasie verband — eben weil er selbst einen wahrhaft großen homo duplex darstellt.

Daß Daudets Napoleon — als „Geschichts"werk im altmodischen Sinne gedacht — nicht zustande kam, ist wohl nicht weiter zu beklagen. Der Dichter hätte ihm kaum genug Knochen und Sehnen geben können — die schwache Seite seiner Produktion. So wäre das Werk, wenn auch gewiß mit dem Herzblut Daudets geschrieben, doch kein Organismus geworden.

Strukturlos vollgestopft ist auch Numa Roumestan, der zweite große Midiroman. Der Held, dazu sein Mameluk, le chimérique et délirant Bompard, la tante Portal, Hortense, Valmajour sind echte Meridionalen. Das letzte Paar werden wir unter den „Pseudogenies" behandeln, obwohl eigentlich Valmajour nicht aktiv sondern nur als Opfer der Suggestionskraft Numas hier herein gehört. Bompard ist übrigens die einzige Gestalt Daudets, die psychopatische Züge zeigt; er kuriert sich mit Ruhe und Douchen (Cap. XVIII p. 303.) Bei ihm tritt auch die Illusionsfähigkeit, die infolge Ausfalles jedes psychischen Widerstandes durch eine beliebige Bemerkung ausgelöst werden kann (VI 89) am stärksten hervor, während bei Numa Roumestan die Illusion meist nur als „mildernder Umstand" in zweiter Linie angeführt werden darf. Von einer großen einheitlichen Welt- und Selbsttäuschung, wie wir sie als „Lebenslüge" bei den Pseudogenies sehen werden, ist keine Rede, und viele Bemerkungen,[1]) die ich für die Illusion hier gemacht zu haben glaubte, mußte ich als konstruiert wieder fallen lassen; wie überhaupt die ganze Untersuchung verschiedentlich in dieser

[1]) Der angebliche „meridionale" Dualismus in Numa, der zu humoristischer Selbsterkenntnis führt, wird durch die oft erwähnte (Bismarck!) Vermutung, daß Gambetta (Modell?) ein Jude war, überraschend beleuchtet.

Hinsicht gereinigt wurde. Es bleibt, wie man sehen wird noch immer den Illusionären „une place importante," wenn der Platz auch nicht überall befestigt ist.[1])

Den Meridionalen sind hier die Pariser in scharfer Kontrastwirkung entgegengestellt, was besonders in Numas Ehe — bei der Daudets Ehe anklingt — zum Ausdruck kommt. Es stellt sich also hier der Tasso-Antoniodualismus auf Mann und Weib ein, sowie sich vorher, bei dem Zusammenleben mit Ernest Daudet, derselbe Dualismus bei den Brüdern herausgebildet hatte, was Daudet — mit Festhalten des Weiblichrealistischen, als ma mère Jacques und ihr éternel enfant bezeichnet. — Wir blicken nochmals auf die meridionale Illusionsfähigkeit zurück. Wir wissen aus Don Quixote: wo Illusion ist, hat der Betrüger (lat. u. spanisch illusor) leichtes „Spiel". Er braucht seine Phantasie gar nicht weiter anzustrengen. Es genügt, daß er den Illusionsinhalt seines Opfers soweit kennt, daß er weiß, wo eigentlich die Glücksinstinkte anschließen. So wird Tartarin in Algier durch einen „Prinzen von Montenegro her inlusioniert, der ihm auch eine Französin besorgt, die mit Sidi Tart'ri ben Tart'ri als Mauveske ein richtiges orientalisches Liebesidyll aufführt; derselbe Tartarin gerät schließlich (Port Tarascon) in die Hände eines ganz erstklassigen Schwindlers, der ihm eine richtige Kolonie verkauft, die den Engländern gehört. Die Engländer, ein Volk von Antonios, bereiten denn auch der Gouverneurherrlichkeit Tartarins ein jähes Ende, wobei sie sich noch die „Inlusion" des gefangenen Tartarin, der mit allen Ehrenbezeigungen behandelt wird, gestatten. Wir werden diese „Inlusion",

---

[1]) Der Nabab (Jansoulet) könnte allenfalls als Opfer einer großartigen „Inlusion" aufgefaßt werden, ebenso ist Elysée Meraut, der Royalist aus R. en E. méridionaler Illusionär. Der Illusionsinhalt ist aber hier zu bestimmt, zu intellektuell.

[2]) III. Cap. 1. Daudet gebraucht hier das „arabische" Wort maboul (le bon toqué) das mit den übrigen termini mirage, galéjado (30ans).

d. h. das Eingehen anderer auf die Anschauungen des Illusionärs, noch bei den Pseudogenies wiederfinden.

Wir können vom Süden nicht Abschied nehmen, ohne einen Blick auf das Problem von Religion und Illusion zu werfen. Verschiedentlich hat Daudet erwähnt, daß eine provenzalische Predigt etwas ganz anderes ist als eine französische. In Port Tarascon wird eine gegeben, La véritable légende de l'Antichrist racontée par le R. P. Bataillet sur le pont du Tutupanpan (des nach dem Tambourin-Ton genannten Auswandererschiffs . . . c'est une de ces paraboles ardentes, où il excellait, moins un sermon qu'un mystère poétique tout brûlant de foi méridionale. Der Illusionswert dieser veritablen Legende ist tatsächlich enorm, indem hier die religiöse und die künstlerische Illusion sich verstärken. Etwas ähnliches geschieht auch, wenn die ganze Port-Tarascon-Expedition durch Tartarins „Dieu le veut" geradezu an das Kreuzzugsmotiv angegliedert wird.

Historisch und prinzipiell ist hier darauf hinzuweisen, daß der Kampf von Religion und Kunst ebenso wie ihre Feste auf dem Gebiet der Illusion sich abspielen.[1]) Die katholische Kunst schuf eine so grandiose Vereinigung, eine solch einheitliche Illusionssteigerung, daß noch immer hinter jeder ins Schloß fallenden Kirchentür Welt und Wirklichkeit versinkt. Die Romantiker, die sich einbildeten, die Kunst zu suchen und doch immer nur nach ihren Illusionswerten gierten, mußten geradezu dem Katholizismus verfallen. Das ist der eine interessante Schnittpunkt. Den anderen sehe ich in Rousseaus lettre à d'Alembert: Die

usw. in einem großen Komplex, der Spiel, Traum, Irrsinn usw. etymologisch umfaßte zu behandeln wäre. Zum Motiv vgl. man Neues Testament, die grobironische Inlusion durch die römischen Soldaten (Dornenkrone) und die feine, durch Pilatus: INRI. (Die Pointe in dem N.)

[1]) Madame Bovarys Illusion leitet sich aus einem solchen Gemisch her (Cap. VI). — Man beachte auch, daß der Cura D. Q. Bücher verbrennt. — Daudets Evangéliste zeigt im Gegensatz zur katholisch-emotionellen die (protestantische) intellektuelle Illusion.

protestantische Geistlichkeit erhebt sich rivalisierend gegen die ihr fremden Kunstillusionen, so daß Rousseau mit ihr sympathisieren kann aus anderen, wenn auch verwandten Motiven

Einen weiteren Kreis würden die comédiens bilden, die sich, gerade in der Illusionsfähigkeit, vielfach mit den typischen Meridionalen berühren. Schauspieler wird Daudets Reisebegleiter aus „Premier voyage, premier mensonge", théatrale wird das ganze Midi genannt, in den Notes (p. 28) heißt es: Dans l'étude que je veux faire de l'homme du Midi, je rencontrai bien des similitudes avec celle sur les comédiens: l'homme de Nîmes et l'homme de la Porte-Saint Martin se ressemblent. Daudet hat seine Schauspielerstudien in Entre les frises et la rampe, außerdem in den „Souvenirs" niedergelegt. Der Wahn, ein dramatischer Dichter zu sein, der in den zahlreichen Mißerfolgen sich an die Schuld des Schauspielers zu halten suchte („Schutzgedanke") verleitet Daudet zu einer ungewöhnlich pessimistischen Wendung gerade bei der Schauspielerdarstellung. So erklärt sich der leise Haß, mit dem die Krone Daudetscher Kunst, Delobelle, entstanden ist. Daß Delobelle zum Illusionär Tartarin gehört, hat Baffico fein bemerkt, freilich ohne das tertium comparations, die Illusion, zu betonen. (Nuova Antologia 157.) Er hält sich an die Miditheorie und nennt Delobelle: una figura tartarinesca . . . colle sue imaginose illusioni meridionale. Delobelle als der typische Schauspielerraté (das ist ein neuer Kreis Daudets) wird besonders und zwar unter den Pseudogenies — ein hierzu erst gefundener Kreis — behandelt werden. Hierher gehört nur noch die Feststellung, daß der Übergang von der ästhetischen Illusion zur Totalillusion gerade bei Schauspielern berufsmäßig gegeben ist. Wenn auch im allgemeinen die Darstellerillusion „bewußt" zu sein pflegt, resp. sein soll (so auch Sully) so konstatiert doch Daudet ausdrücklich die psychische Folgeerscheinung der hohen ästhetischen Illusion, die sich als Fortillusion resp. Des-

illusion beim Verlassen der Bühne offenbart. Notes p. 88. Curieuse confidence d'un comédien, le dernier maquillage. C'est la rentrée dans la vie réelle et une épouvante le saisit à voir la distance des deux mondes. Il étain si heureux[1]) à l'avant-scène!

Das Illusionsproblem des Theaters, das sowohl in Unterillusion (auf der Bühne) wie in Überillusion[2]) beim Zuschauer (u. Schauspieler) sich offenbart, hat übrigens Daudet keineswegs im vollen Umfange erfaßt. Es liegt dies wohl daran, daß ihm eben der Illusionsdualismus nicht vollkommen aufging, mit dem man immer neue Eventualitäten konstruieren kann. Tieck ist hier am weitesten gekommen.

Umgekehrt muß freilich hier ein für allemal gesagt werden: Daudet hat hier wie an anderen Stellen auch Beobachtungen gemacht, die nicht direkt in das Illusionsproblem fallen. Alles Automatische der Schauspielerseele, die kon-

[1]) Das Glück ist eine Begleiterscheinung der meisten Illusionen, so daß unglückliche Illusionen einer besonderen sprachlichen Note bedürfen. Das „Illusionsgefühl" ist wohl ein Lustgefühl, das sich aus einer Modifikation (Verminderung) des Raum-Zeitgefühls (Gegensatz: Langeweile) und des Persönlichkeitsgefühls ergiebt.

[2]) Die Illusionsanekdote findet natürlich gerade hier ein weites Feld; die ganze Komik der „Schmiere" gehört hierher. Neben Tiecks gestiefeltem Kater, Holberg (und Heiberg) ist vor allem Shakespeare-Gryphius' Pyramus und Thisbeparodie anzuführen. Man beachte, daß die Komik doppelt ist — der klägliche Apparat bewirkt ästhetische Unterillusion, während die naiven Darsteller Überillusion (Ich bin kein Löwe!) befürchten. Mit Einführung der Unterillusion hätte Lange viel gewinnen können, da doch die ästhetische Illusion sich erst in ihrem plus oder minus fühlbar macht. — Von eigenen Illusionsbeobachtungen sei ein Mädchen aus dem Thüringer Walde angeführt, das bei seinem ersten Theaterbesuch überzeugt war, es würde hinter dem Vorhang während der Zwischenpausen immer weiter gespielt und das Herunterlassen des Vorhangs sei nur eine Art Ausschluß der Öffentlichkeit. — Ich selbst erinnere mich, daß ich nach der ersten Theatervorstellung (Tell) den Schnee auf der Straße anstarrte als läge er im August. — Ein romantischer König ließ sich allein vorspielen. — —.

ventionelle Pose, dazu der nachklingende große Rhythmus, der gewissermaßen in alle Glieder kriecht, alles das soll natürlich hier unbestritten bleiben. Ich verfolge ein Phänomen, das oft mit der Gestalt identisch ist, oft nur eine Komponente bildet. Aber auch diese genügt zur Konstruktion. — Konstruieren läßt sich auch folgendes: Wir sehen, daß Daudet gewisse Kreise anerkennt, denen seine Typen entsprechen. Gewisse Schnittpunkte, wie Delobelle als comédienraté (s. später) können dabei beobachtet werden. Wir werden sogleich den Krieg mit seinen Desillusionserscheinungen behandeln. Sollte der Schnittpunkt: Der Schauspieler im Kriege sich nicht auch finden lassen? Ein Schauspieler, der die Gelegenheit wahrnimmt, den Vaterlandsverteidiger zu spielen, der sich mit Illusion und Illusionierung begnügt, glücklich seines Effektes? In den Werken ist er nicht ausgeführt, aber die Notes sur la vie bringen die Skizze: p. 31. Observation sur les comédiens: un d'eux enrolé dans les francs-tireurs, moins par bravoure vraie que par amour du galon, car il est officier et pour la joie de saluer et d'être salué militairement; s'en allant dans les cafés avec son sifflet de franc-tireur, dont il ne se sert jamais du reste en campagne, mais pour terrifier des bourgeois en leur montraut comment on fait là-bas, dans la tranchée. — Der Krieg selbst stellt einen allgemeinen, grandiosen Desillusionsprozeß[1]) dar. Er riß die Nation aus dem Traum, unterbrach das Spiel high-life in Paris. Umsonst suchte man ihn irgendwie der Illusion einzufügen. Der Krieg zerstörte die Illusion, zerstörte die „Schutzgedanken", die man nach den ersten Enttäuschungen fand,

[1]) Eine Desillusion war es auch — ganz abgesehen vom Nationalunglück — für die französischen Gebildeten, das Volk der Dichter und Denker (das man so ausgezeichnet durch Mme. de Staël kannte!) so verwandelt zu sehen. Der Traum von der ästh. Nation überhaupt brach zusammen. Vgl. P. de Juleville VIII, 681. — Daß der deutsche (philos.) Pessimismus ebenfalls hier eine Quelle hat, ist von Caro (Le Pessimisme) richtig empfunden worden.

und die Posen, die man anzunehmen suchte. Daudet wird nicht müde, diesen Vorgang zu illustrieren und zu symbolisieren.

Un grand tableau s'écroula heißt es in „P. voyage". Es war am Tage der Kriegserklärung[1]) und das Bild stellte „La Victoire" von Delacroix dar, dem Maler der Romantik. Noch tiefer geht die Symbolisierung in der Naufrage genannte Skizze[2]) in den Souvenirs (p. 101)., die übrigens Daudet auch in Delvaus Buch bei der Überfahrt auf dem Rhein erzählt (vgl. ferner Lettre de mon moulin IX). Man beachte, wie der Prozeß vor sich geht; es ist einfach eine geniale Assoziation, deren eines Element dann zum Symbol wird. Paris liegt vor ihm in der Ferne. Die Kommune neigt sich ihrem Ende zu. J'avais ouvert ma fenêtre des côtés de la Seine et j'écoutais le cœur serré, ces bruits sourds qui venaient jusqu'à moi, portés sur l'eau déserte et silencieuse . . . Par moments, il me semblait qu'il y avait là-bas, dans l'horizon, un grand navire en détresse qui tirait son canon d'alarme avec furie. Da erinnert er sich, daß er vor zehn Jahren in Bastia eine Kanonade eines untergehenden Schiffes gehört habe. Am nächsten Morgen warf das Meer die Kostüme einer italienischen Schauspielergesellschaft ans Land. Daraufhin malt sich Daudet die Szene aus, die sich auf dem Schiffe abspielte, cette batte d'arlequin au milieu d'épaves sanglantes, qui avait quelque chose de burlesque et terrifiant (dies sind eben die Effekte, die infolge der jähen Illusionsunterbrechung entstehen. Der „Schreck" ist der Desillusionsschreck, der die natürliche Todesangst ins Ungemessene

[1]) Das von der Wand fallende Ruhmesbild symbolisiert hier ganz im Sinne der Schicksalstragödie, die ja an den Volksaberglauben anknüpft. Der alte Effekt erscheint hier aber in ganz neuem Lichte.

[2]) datiert Champrosay, 25 mai 1871. Daudet hatte dabei Einquartierung von einem sergent-major Boehm, der ihn sehr genierte so daß er im Garten schrieb, nachdem er sich vom „hauptmann" mit Hilfe des maire diesen erstritten hatte.

steigert. Es ist hier gewissermaßen Wasser im Theater, während sonst durch Feuer im Theater die Desillusionspanik entsteht) . . . Colombine, tendant ses bras nus . . . morte d'épouvante et toujours rose sous son fard etc. — Eh bien, ce naufrage de saltimbanques, mascarade funèbre, parade in extremis, toutes ces convulsions, toutes ces grimaces ont passé devant moi hier soir à chaque secousse de la cannonade. Je sentais que la Commune, près de sombrer, tirait sa volée d'alarme . . . puis un dernier coup de mer et le grand navire s'engloutissant avec ses drapeaux rouges, ses écharpes d'or . . . ses turquos de fantaisie, ivres, furieux, chantant et tourbillonnant . . . Tout cela s'en allait pêle-mêle à la dérive et de tant de bruit il ne restait plus qu'une écharpe rouge, un képi à huit galons et une polonaise à brandebourgs, retrouvés un matin sur la rive, tout souillés de vase et de sang (Souvenirs S. 110).

In ähnlicher Weise mit einem ähnlichen, undefinierbaren, leicht zu symbolisierenden Effekt wird das Spiel in une partie de billard verwendet. Ein Marschall spielt, ohne auf die Schlacht, die sich entwickelt, zu achten, bis sie verloren ist: L'armée est en pleine déroute — Le maréchal a gagné sa partie.[1]) Auch der Midikreis ragt hier herein. In der Défense de Tarascon (Lundi) kreuzen sich geradezu Midi, Guerre und Théâtre — auf dem gemeinsamen Boden des Illusionsspiels!

Einen symbolischen „empereur aveugle" lernen wir in feiner Andeutung[2]) kennen, Chauvin, der patriotische Illu-

[1]) Contes du Lundi II. — In Koschwitz' Buch finden sich übrigens noch interessante Berichte über die wenig bekannten franz. Siegesromane. Diese Schicksalsutopien, bei denen Berlin genommen, also auch die Partie gewonnen wird, bilden ausgezeichnete Beispiele für Illusionsergänzung; die Kunst gewährt hier den „Ersatz" für das, was das Leben versagt hat.

[2]) Es ist eigentlich die Geschichte eines japanischen Kaisers, die Daudet erhalten soll. Inzwischen bricht aber der Krieg aus . . .

sionär, der aus seiner optimistischen Illusion heraus es bis zur akustischen Täuschung bringt, Chauvin stirbt, wie die Novelle La mort de Chauvin[1]) berichtet. Daudets Meisterstück aber ließen wir bis zuletzt. Es zeigt mit leichter Symbolisierung das Illusionsproblem in reinster Form. Wenn bei den übrigen Anführungen die Illusion nur Componente war, ja andere Deutungen möglich sind — hier tritt Zug um Zug die Lebenslüge, die „Lebensillusion" heraus. Der Arzt schlägt sie vor, wie bei Ibsens „Wildente". Während sie aber dort subjektiv bereits gegeben ist, und nur zur Hinausschiebung des moralischen Zusammenbruchs aufrechterhalten wird, handelt es sich hierbei um eine täglich neu zu erfindende Lebenslüge, an der das Leben unmittelbar hängt, ohne den Nebensinn der Lebenszeit, die davon erfüllt ist, wie bei Ibsen. Ibsens Lebenslüge rettet mehr vor dem Selbstmord, diese schiebt den Tod hinaus, der bei Lösung der Lüge wirklich eintritt. In Le siège de Berlin zeigt Daudet wie ein alter Oberst, Jouve, bei der Nachricht von der Niederlage von Weißenburg einen Schlaganfall bekommt. Eine (falsche) Siegesnachricht bessert seinen Zustand erheblich. Daraufhin unternimmt es seine Enkelin auf Rat des Arztes, den alten Mann in der Illusion eines siegreichen Feldzugs zu erhalten. Als dieser imaginäre Feldzug bis zur „Belagerung von Berlin" gekommen ist, wird Paris übergeben und der colonel Jouve stirbt beim Anblick der preußischen Uniformen. — Zug um Zug lassen sich die Effekte, die aus dem Dualismus von Illusion und Realität entstehen, verfolgen. Dabei haben wir hier den interessanten Fall,

---

[1]) Chauvin hätte das Ende der Arbeit über den miles gloriosus (v. O. Fest) bilden müssen. Es würde sich dann gezeigt haben, daß auch hier literarisch aus der Gestalt des Aufschneiders (Lügners) mit psychologischer Vertiefung die des Illusionärs (il ne ment pas, il se trompe) hervorgeht. (Man vgl. noch das „Cartell des Bramarbas an Don Quixote", wo beide nebeneinander erscheinen. s. Dorer.)

daß die Realität gar nicht in der Novelle selbst erscheint, sondern aus dem Bewußtseinsinhalt des Lesers hinzugefügt werden muß, also schon die direkte Wirkung zwischen Druckbild und Auge in der Luft steht, ganz abgesehen natürlich von den höheren indirekten Resonanzwirkungen, die der direkte Vorgang auslöst.

Diese Resonanzwirkungen sind aber wieder für den französischen Leser ganz anders als für den deutschen, und werden auch hier mit Zeit und Stimmung variieren.

Schon der Titel ist eine Tat der Kunst, der Titelkunst Daudets. Hat er Illusionsdarstellungen, so geht er im Titel gern auf die Illusion ein, und erzählt dann darunter die Realität. So steht die komische oder tragische Dissonanz, wie ein feines Leitmotiv, immer vor Augen: p. 47. Le siège de Berlin, p. 49 Le siège de Berlin. Ähnlich ist es bei dem Unfrieden des Argentonhaushaltes in Jack. Parva domus, magna quies steht über dem unfrohen Hause und über jeder Seite des unruhigen Kapitels. Man vergleiche mit diesen Feinheiten die monotonen Kapitelüberschriften des Cervantes, und sehe den Fortschritt. Daudet läßt keinen Effekt umkommen, in keinem Sinne. — Sehr interessant ist ferner der feste Glaube an das „Interim". Der Oberst zieht um, sowie der Krieg ausbricht: dès le début de la guerre il était venu se loger aux Champs-Elysées, dans un appartement á balcon . . . . Devinez pourquoi? pour assister à la rentrée triomphale de nos troupes. Was in Erfüllung zu gehen hat ist nicht die Hoffnung, sondern nur die Zeit.[1]) Auch als dann die Siegesnachrichten erfunden werden, wundert er sich nur, daß die Sache so langsam geht. Er selbst liefert dann die Angaben zu dem glorreichen Zuge nach Berlin: „Maintenant, voilà où ils vont aller . . . . Voilà ce qu'on va faire", et ses prévisions se réalisaient toujours, ce qui ne manquait

[1]) Man vergleiche damit die Entwicklung des Wortes Wahn aus mhd. wân Hoffnung (got. wêns, Hoffnung, Erwartung.)

pas de le rendre très-fier. Die Komik liegt hier in einem Nichteinsehen von Ursache und Wirkung, ja in einem vollkommenen Umkehr dieses Abhängigkeitsverhältnisses. Oft sind die Effekte so, daß man sie schwer benennen kann. Man erkennt eben dann, daß bei diesem fundamentalen Dualismus Komik und Tragik nur Spezialfälle sind, zwischen denen unendliche Nuancen liegen, die oft Recht auf Begriff und Namen hätten. Wir werden dies noch bei den Pseudogenies sehen. Man vergleiche und prüfe folgendes:

Illusion.	Realität.
„Ça marche! ça marche! .. Dans huit jours nous entrerons à Berlin“.	A ce moment-là les Prussiens n'étaient plus qu'à huit jours de Paris.
. . . il nous racontait pour la centième fois cette sinistre retraite de Russie où l'on n'avait à manger que du biscuit gelé et de la viande de cheval: „Comprends-tu cela, petite: Nous mangions «du cheval»“!	Je crois bien qu'elle comprenait! Depuis deux mois elle ne mangeait pas autre chose . . .
„l'indemnité de la guerre et rien de plus... A quoi bon leur prendre des provinces? Est-ce qu'on peut faire de la France avec de l'Allemagne . . .?“ [1])	Hier sind also die in der Erzählung unerwähnten Friedensbedingungen zu ergänzen.

Und so fort! Wie eine Spinne zieht Daudet so seine beiden Fäden, und läuft dann eifrig hin und wieder. Ein

[1]) Diese tendenziöse Wendung findet sich übrigens auch in den französischen Phantasie-Siegesromanen, (s. Koshwitz, Kriegsnovellistik). Die Contes du Lundi Daudets erschienen unmittelbar nach ihrer Entstehung in den Montagsnummern des Figaro. Man kann sich also vorstellen, daß die daneben gedruckten Kriegsnachrichten (Friedensbedingungen) den Kontrast verstärkten resp. auf dem Papier herstellten.

ganzes Feuerwerk von Licht- und Knalleffekten zwischen zwei elektrischen Drähten! Und alles das ist rein konstruiert. Eine gewisse Beobachtung mag vielleicht Anregung gegeben haben — aber wo konnte Daudet wohl einen colonel beobachten, der nicht gewußt hätte (was man eben über der vorzüglichen Darstellung selbst vergißt): daß Berlin keine Festung ist und gar nicht belagert werden kann?

Für den „Realismus“ kommt noch das Ende besonders in Betracht: Blitzlichtartig erhellt erscheint das Bild des ausgestorbenen Paris beim Einzug der Deutschen, nicht indem es beschrieben wird, sondern indem der Oberst, der dem Einzug der heimkehrenden Sieger beiwohnen will, sich „wundert“ über die Discrepanz zwischen dem was er zu sehen glaubt und dem, was er notgedrungen sehen muß: s'étonnant de trouver les avenues si larges, si muettes, les persiennes des maisons fermées, Paris sinistre comme un grand lazaret, partout des drapeaux, mais si singuliers, tout blancs avec des croix rouges et personne pour aller au devant de nos soldats. —

So kann man in dieser kleinen Novolle das ganze Problem Daudets en miniature studieren. Wir kommen zu einem neuen Kreis. Delobelle gehört wie wir sahen der Komediensphäre an; Daudet sagt selbst (30 ans „histoire“ Fromont, p. 305.): pour le compléter jusqu'au type, j'ai résumé tout ce que je savais sur les comédiens“. Eine einzige Handbewegung, und der comédien erscheint in dem neuen Kreis der ratés,[1]) wozu ihn eben das gemeinsam Illusorische legitimiert. In der séance littéraire im Gymnase Moronval, (Jack IV) sehen wir die lange Reihe der ratés de l'art, de la littérature, de l'architecture vorbeidefilieren, jene tragikomischen Gestalten rapés . . . les yeux ivres d'illusions.

[1]) Rater hängt wohl mit raster (rapturer), wegkratzen, kratzen (auslöschen) zusammen —, raté auf verfehlte Existenzen ist übertragen vom Gebrauch rater beim Schießen (versagen) hat mit rat (Ratte) nichts zu tun; il a raté = es hat „gekrazt“ (versagt).

(p. 94.) Und unter all diesen „Philosophen“, „Malern“, „Musikern“, Kurpfuschern etc. erscheint auf einmal der Bekannte aus Froment jeune et Risler aîné: un comédien in partibus, du nom de Delobelle, qui, disait-on, allait avoir un théâtre.

Daudet hat an dieser Stelle im Jack die Übersicht über diese „Großstadtexistenzen“, in deren Schilderung er sich eben mit Dickens — (Paris und London) — berührt, so konzentriert gegeben, daß in dieser Beziehung unsere Arbeit getan ist; es sei nur noch auf die Stelle aus der entsprechenden histoire (30 ans 277) hingewiesen, wo Daudet selbst erzählt, daß er diese Gestalten in seiner ersten Pariser Zeit, (in der Bohème — die hier in der Erweiterung des Begriffes zu nehmen ist) kennen gelernt habe. Les ratés et leur milieu m'ont coûté beaucoup moins de peine et de recherches. Je n'ai eu qu'á regarder derrière moi, dans mes vingt-cinq ans de Paris. Le pontifiant Dargenton existe tel que je l'ai montré, avec ses crises imaginaires, son égoisme aveugle et féroce de Bouddha impuissant etc.

Dieses Hindurchgehen durch die autres de la Bohème (p. 102) wird auch vom Bruder bestätigt; es ist also auch hier die Selbständigkeit[1]) Daudets gegenüber den zahlreichen Darstellungen zu wahren. Montégut sagt darüber: Si la bohème parisienne a jadis été l'objet de dithyrambes

[1]) Daudet hielt sich offenbar zuerst selbst für ein romantisches Genie, für einen poète wie er im Buche steht. Man vergleiche dazu das von Brivois aus der Revue fantaisiste v. 1861 gerettete Gedicht Daudets:

Le poète.

Mon pére, soyez bon pour elle
Soyez bon, prenez en pitié
Cette âme charmante mais frêle
Et songez qu'une tourterelle
N'est pas tourterelle à moitié.

Das ist der bohémien, wenn auch die Lafontainenachahmung (Disc à Mm. de la Sablière 69 ff.) deutlich ist.

poétiques et de panégyriques déclanations, il faut avouer qu'elle expie bien depuis quelques années ses triomphes passés; déjà M. Theuriet[1]) l'avait peint par deux fois avec mépris . . . et voilà. M. Daudet (Jack) qui l'écrase avec une impitoyable éloquence. Que conclure de cette rencontre presque simultanée de deux esprits si différents sinon qu'il y a des sujets comme des sentiments qui sont dans l'air, et que la défaveur de la bohème est sans doute du nombre.

Daudet hat nicht nur praktisch, sondern in La fin d'un pitre et de la bohème de Murger (30 ans) auch theoretisch den Stab über die Bohème gebrochen. Es ist dies eben, wie wir am Spezialfall des Pseudogenies noch ausführlich sehen werden, eine allgemeine Ernüchterung, die gerade hier charakteristisch zum Ausdruck kommt. Und diese große désillusion[2]) zieht sich, wie eine Lautverschiebung durch ganz Europa. Sie nahm in Frankreich, Rußland und den nordischen

---

[1]) Ich habe auf die entspr. Durcharbeitung dieses doch minderbedeutenden Schriftstellers verzichtet. Im allgemeinen gehören wohl noch seine Illusions fauchées (1901) hier herein. Die gleiche Bewegung zeigt sich übrigens viel weiter, so auch bei Cherbuliez. Viele spätere Aufnahmen des Motivs, wie Gyp Un raté (1891) sind dann wohl direkt von Daudet abhängig, ebenso wie — mit anderer Wendung — Léon A. Daudets „Kamtschatka". Léon D. hat auch auf die Réfractaires v. Vallès (1865!) hingewiesen.

[2]) Man vergleich eine Stelle aus einem Briefe von G. Sand an Flaubert 17. déc. 1866. „Je suis des derniers venus, et vous autres, nés de nous, vous êtes entre les illusions de mon temps et la déception crue des temps nouveaux. Il est tout simple que Du Camp se rencontre avec vous dans une série d'observations et d'idées. Ça ne fait rien. Il n'y aura pas de ressemblance". Du Camps Roman hieß Les Forces perdues, Flaubert schrieb gerade an der „Education sentimentale", die erwiesenermaßen Parellelen zu Balzacs Les Illusions perdues (1843) zeigt. Man könnte noch Don Juan Valera: Las illusiones del doctor Faustino (1876) anführen, das wohl mehr zeitlich als literarisch (Faust) bedingt ist. Das Faustproblem selbst ist wie eine große Ouvertüre, in der alle Motive des folgenden Dramas der Romantikauflösung anklingen . . .

Ländern einen künstlerischen, in Deutschland einen vorzugsweise philosophischen Verlauf. Alle bisherigen Ideale wurden entwertet und stehen nun als Illusionen da.

Während Daudet die bisherige Krise größtenteils aus sich selbst herausspinnt, übernimmt er einen anderen literarisch; hier ist einer der wenigen Fälle, wo sich der literarische Einfluß sicher nachweisen läßt und von Montégut nachgewiesen ist: Flauberts Madame Bovary setzt sich bei Daudet in einem reichen Kranze bovarystischer Gestalten[1]) fort. Hatte Flaubert dabei — wie man durch Daudet recht sieht — in Madame Bovary eine poetische Vorstellungsillusion (romantischer Herkunft) mit einer naiven hedonistischen Willensillusion, der high-life-Sucht — wobei freilich das high-life auch mehr gemachtes Kunst- als gewordenes Kulturprodukt ist — verschmolzen, so trennt Daudet wieder auf: Sidonie Chèbe, die ihren Mann durch ihre highlifemanie zugrunde richtet wie Madame Bovary — bekommt in Miss Dobson eine spezifisch romaneske Begleiterin, die aus einer anderen Rippe Madame Bovarys geformt scheint. Größer ist wohl das Verdienst Daudets an den übrigen Gestalten, die wir neben die Pseudogenies stellen. Es sind auch Madame Bovarytypen, aber mit fester Färbung: sie wissen was resp. wen sie wollen. Ihr romantisches Mannsideal ist fixiert auf den Dichter. Erstrebt Madame Bovary nur einen „amant" wie er im Buche steht — von dem sie freilich auch gelegentlich Verse verlangt,

[1]) Bovarystisch sind auch die Mademoiselle Le Mire in Fromont sowie Madame Eudeline, wenn auch ihr Illusionen passiver Art bleiben. Ein solche passive Madame Bovary war Daudets Mutter. Notes sl. V. S. 19. Mon frére et moi: Adeline Reynaud .... était une personne mince et frêle, avec un teint olivâtre et de grands yeux tristes, dont une enfance maladive avait retardé le développement physique, une nature rêveuse, romanesque passionnée pour la lecture, aimant mieux vivre avec les héros des histoires dont elle nourissait son imagination qu'avec les realités de la vie.

so heißt es von der femme d'artiste II (die die Vorstudie zu Ida de Barancy in Jack bildet): Elle avait toujours rêvé cela: être la femme d'un poète![1]) Und dann kommt also die geniale Synthese Daudets: Er führt ihr den Pseudodichter, den er aus einen ganz anderen Kasten, nämlich den ratés nimmt, zu. Der moderne Don Quixote, der „Ritter vom Geist", denn das ist, wenn wir die Linie des Mannesideals verfolgen, das Pseudogenie, findet seine modern Dulcinea, als die wir die Madame Bovary ansprechen müssen. Und beide führen nun ein groteskes Spiel auf, wobei sie Krone und Kranz der Menschheit auf entweihten Stirnen tragen. Die Krone ist von Papier und der Kranz von Stroh. Ihr Spiel würde komisch sein, wenn nicht zwischen diese entsetzlichen Fratzen ein Kind gestellt wäre, das Wirklichkeit braucht, das Vater und Mutter sucht. Ihr Spiel würde ein gellendes Lachen Daudets auf Menschen und Leben überhaupt darstellen, wenn nicht neben die Spukgestalten ein neuer Mann und ein neues Weib träten, die freilich etwas altmodisch gekleidet sind. Sie schreiten ihren ruhigen Reigen zwischen den grotesken Sprüngen der beiden hindurch, und finden noch Zeit, dem irrenden Kinde die fremden Hände zu reichen.

---

[1]) Man vergleiche für den in Deutschland vorhandenen Bovarismus Schleiermachers 2. Gebot der Frau: Du sollst dir kein Ideal machen weder eines Engels im Himmel noch eines Helden aus einem Gedicht oder Roman, noch eines selbstgeträumten oder phantasierten, sondern du sollst einen Mann lieben wie er ist. Denn sie, die Natur, deine Herrin, ist eine strenge Gottheit, welche die Schwärmerei der Mädchen heimsucht an den Frauen bis ins dritte und vierte Zeitalter ihrer Gefühle". (Athenaeum I, 2, p. 109.)

II.

Geniebegriff und Geniebild. — Das Genie im populären Bewußtsein. — Weib und Philister. — Zeugnisse für Pseudogeniewesen. — Die Glücksinstinkte. — Name und Begriff des Pseudogenies. — Schwindler und Illusionär. — Übersicht über das Material. — Psychologische, ästhetische, technische Gesichtspunkte.

Wie er räuspert, wie er spuckt
Habt ihr ihm glücklich abgeguckt.
Aber das Schenie, ich meine den Geist . . .
Schiller.

Die Geschichte des genialen Menschen ist noch nicht geschrieben. Sie würde einen Teil der Aristokratengenealogie bilden, der Nietzsches Übermensch angehört, ein Produkt aus Darwinismus und Romantik. Denn wenn wir die biologische Komponente eliminieren, so bleibt der geniale Mensch der Romantik zurück. Dieser ist selbst wieder das Produkt eines großartigen Eklektizismus aus Elementen der Antike, des Mittelalters,[1]) der Renaissance, der eigentlichen Genieperiode, christlicher Mystik und romantischer Doktrin. Leo Berg hat in seinem Buche „Der Übermensch in der modernen Literatur" hier einen, wie ich glaube, fördernden Tunnel gebohrt, wobei ich nur bedaure, daß er zweierlei nicht genügend berücksichtigte, ja

[1]) Joël hat gezeigt, wie Nietzsche in seiner Kindheit in der Heimatskirche durch das Bild des „Ritters Georg" erregt wurde. Da wäre die latente Verbindung vorhanden — für Ideal und Don Quixotismus.

überhaupt nicht genügend erkannte, nämlich den Wert und die Wandlung des Nichtübermenschen und den des Weibes; nicht des „Überweibes", das Berg streift, sondern des idealen Korrelats zum Übermenschen, des Ewigweiblichen, das Nietzsche so lautlos vom Tisch fallen läßt, ohne daß sich jemand darnach bückte.

Auf diese beiden Beziehungen kommt es nämlich hier vor allem an. Nicht den aus dem „Philosophengotte" konstruierten Geniebegriff eignet sich der „Delobelle" der realistischen Literaturen an, sondern einen praktischen, populären Vorstellungsbegriff, in dem wie zwei feste Brocken der Philister und die ideale Freundin herumschwimmen. Hier muß man das Rezept einigermaßen kennen, nach dem diese Brocken gebacken sind, sonst weiß man nicht, warum der Unglückliche gerade danach sticht und was seine wirren Worte wollen.

So sei hier die eigentliche Stellung, die Philister und Weib in der Genietragödie spielen, wenigstens in prinzipieller Hinsicht, kurz angedeutet. Nicht um tiefe historische Erschließung kann es sich hier handeln. In das populäre Bewußtsein des Pseudogenies hat sich nur so wenig aus dem ungeheuren Geniekomplex gerettet, und dieses Wenige ist so konkret und liegt uns noch so nahe — was ein Genie ist weiß jedes Kind, wenns auch in Deutschland schon lange keins mehr gibt — daß wir für die literarische Erschließung der Pseudogenies einer solchen historisch-synthetischen Untersuchung (deren Fehlen freilich zu beklagen ist[1]) nicht notwendig bedürfen. Wir können vielmehr umgekehrt aus den Äußerungen des Pseudogenies den Geniebegriff rekonstruieren und sagen: So sah etwa das Persönlichkeitsideal, nach der Vorstellung des Volkes, damals aus — genau so wie sich der „fahrende Ritter"

[1]) Grimms Wörterbuch, Artikel Genie, bietet verhältnismäßig das beste Material.

doch auch — am besten aus dem Don Quixote erkennen läßt.

Der „Philister“ bezeichnet wie „Barbar“ (Tasso auf Antonio) in neuester Zeit „Laie“ eine jener Totalnegationen, wie sie das höchste (griechische, jüdische, klerikale) Selbstbewußtsein fand. Aus Gautiers Histoire du romantisme sei die Stelle angeführt, die wir später nochmals bei Chatterton werden heranziehen müssen: les adolescents . . . regardaient le bourgeois avec un mépris dont celui des renards d'Heidelberg ou d'Jena pour les philistins approche à peine. Les bourgeois! c'était à peu près tout le monde; les banquiers, les agents de change, les notaires, les négociants, les gens de boutique et autres, quiconque ne faisait pas partie du mystérieux cénacle et gagnait prosaïquement sa vie (S. 154 „Chatterton“). Der asoziale Übermensch sondert sich von dem typisch sozialen. In der Geschichte der bohème — dem Staat der outlaws — kann man hierüber bei Murger nachlesen.[1]) Zwischen beiden ist eine ewige Feindschaft, die Vignys Stello verschiedentlich streift, Feindschaft der Instinkte, deren äußere Wendungen (in gegenseitigen Beschuldigungen) demgegenüber unwesentlich sind.

Neben dem Erbfeind des Philisters hat der geniale Mensch aber noch den Teufel im Hause. Das ist der offizielle Künstler. Ich glaube, daß sich diese Linie überall ziehen läßt, vom Pharisäer- und Schriftgelehrtentum bis zu Schopenhauers Philosophieprofessor und Nietzsches Bildungsphilister über die eigentlichen Genietypen hinweg, worunter besonders Öhlenschlägers Michel Angelo, der den „Correggio“ an die Wand drückt, hervorzuheben ist. So lobt Antonio

[1]) Julius Bab betrachtet seine (oberflächliche) Darstellung der „Berliner Bohème“ (Großstadt-Dokumente) als Vorstudie zu einer großen historisch-kritischen Arbeit, die ihn vielleicht (!) noch Jahr und Tag beschäftigt und die „den Grundriß einer neuen Wissenschaft bilden dürfte: der Asociologie.“ (Vorwort.)

den Ariost. Die Bohème ist in diesem Sinne die Republik derer, die nicht „mit dem Könige" gehen wollen oder können. — In dieser feindlichen Welt erscheint nun das Weib. Wie Leucothea wirft sie dem Ertrinkenden den Schleier zu, wie Lokis Weib fängt sie das Gift der Schlange auf, kraft ihrer Genieverwandtschaft, kraft des Ewigunbewußten und der naiven Weltsicherheit in ihr. Mythologische Gestaltung zeigt die „Eloa" Vignys, das erwiesene Urbild zu Chattertons holder Kitty Bell, „Schutzgeist" nennt Goethe Frau von Stein, und Wagners ganze Erlösungslehre wird im Verhältnis zu Mathilde Wesendonck spielende Wirklichkeit. Wir haben die typischen Vorbilder genannt für jene tiefdeutige Beziehung, die weder historisch noch prinzipiell in energischer Synthese jemals behandelt worden ist. Deutsche Arbeit müßte es sein, denn die französischen Verhältnisse haben nie — trotz Nachahmungsversuchen — diese mystische Tiefe.[1]) Dagegen wirkt in Frankreich das Troubadourverhältnis noch fort, dessen letzter Schimmer ja den wirklich beiderseitig bedeutenden Briefwechsel von George Sand und Flaubert bestrahlt. Beiderseitig bedeutend ist er, auch im Sinne der femme consolatrice. Denn das Verhältnis von Dichter und Dichterin oder Liebe zweier kongenialer Menschen, wie sie in beiden Ländern die Romantik erzeugt, gehört nicht in diesen Kreis.

Um unmittelbar einzuführen in das Niveau des „populären Bewußtseins" vom Genie, von dem Daudet hier eine feine Studie macht, sei eine Stelle aus Sudermann angeführt, die in einer für den Stand der damaligen deutschen Literatur nicht zu verachtenden Weise die Situation beleuchtet. Die beiden Hauptmomente, das asoziale und das erotische, treten in ihrer geradezu legendarischen Verschwommenheit

---

[1]) Hier wird also versucht, das den Renaissance- sentimentalen und romantischen Verhältnissen gemeinsame unter dem erhöhten Gesichtspunkt des Correlats zum Genie zu betrachten.

ganz gut hervor, wenngleich es nicht recht wahrscheinlich ist, daß diese Genievorstellung in dem Kopf eines „Kandidaten der Philologie“ (Kramer), so existieren soll. Symptomatisch gehört natürlich das ganze Drama in die Genieverbrennung hinein, wenn auch hier der Strohmann noch etwas Pulver in sich hat, das zuweilen knallt. Die vielfache Hervorhebung des bürgerlichen Lebensideals läßt über die Strömung keinen Zweifel.[1]) Die interessante Stelle lautet:

Kramer: Das verstehen wir nicht, Fräulein Klärchen. Das gehört zum Genie. Immer friedlos, umhergetrieben. Immer so — na, wie ich schon sagte (mit den Armen fuchtelnd) friedlos umhergetrieben. So war Lord Byron auch.

Klärchen: Ja, — und nicht wahr — so 'ne Genies werden auch immer von den Frauen geliebt?

Kramer: Natürlich — immerzu . . . Das ist ja das Dämonische an den Kerls. — — —

Klärchen: Herr Kramer!

Kramer: Was denn?

Klärchen: Ich hab' mal ein Gedicht gelesen . . . Da war so ein Mann geschildert . . . Darin kam ein Vers vor: „Die Stirne bleich vom Kuß der Frauen.“ — So eine bleiche Stirne — ist das nicht fürchterlich schön?

Kramer: Ja, aber nicht für uns . . . Wir verstehen das nicht.

Sodoms Ende, II, 11.

In diese Sphäre also treten wir ein. „Laßt alle Abstraktionen hinter euch“, könnte über der niederen Tür stehen. Die Darstellung muß eine gewisse Naivität bewahren, sonst kommt sie nicht in das gelobte Land des Dichters des humbles. —

Zeugnisse für das Pseudogenietum der Romantik sind zahlreich vorhanden; die eigentümliche Erscheinung erfaßte,

[1]) Noch deutlicher ist diese Wendung Sudermanns in dem neuesten Drama: Das Blumenboot (1905). — Bei R. M. Meyer, Literat. d. 19. J. S. 861 ist Sodoms Ende in demselben Sinne behandelt.

nach Ablauf der Romantik, die Kreise der Halbgebildeten. Es erfüllt sich eben hier das folkloristische Gesetz, daß Erscheinungen, die in der Höhe abgelaufen sind, im Tale fortwirken, daß Stadien einer hohen Stufe spätere Stadien einer niederen Stufe entsprechen. Während der Romantik war diese Stufe etwa (wie Flaubert fein zeigt), auf der Aufklärung stehen geblieben. Im Realismus ist sie romantisch, also vorzugsweise genial. Dieser Vorgang der Spätromantik erinnert in vielem an die Erscheinungen der früheren deutschen Genieperiode, die ja auch Pseudogenieperiode wurde. Oft ist der Zusammenhang zwischen diesen beiden Perioden geradezu so, daß Verfasser von Geniedramen zweiter Blüte sich bei Goethe einfanden, dem Zeitgenossen Plimplamplaskos, dem Tassodichter, der sehr wenig entzückt zu sein pflegte, wenn ihm diese Leute mit den von ihm abgelegten, ihnen viel zu großen Stiefeln in die stille Stube stampften. Vor allem kommt hier Öhlenschläger in Betracht; der von Goethe abgelehnte (23. Oktober 1812) Correggio, sowie Aladdin übten in Dänemark einen ähnlichen Einfluß wie „Chatterton" in Frankreich, obwohl doch Vigny in „Stello" und Öhlenschläger in Aladdin nicht ohne Warnungssignale das hohe Lied vom Sieg und Sterben des Genies gesungen hatten. Vignys Anweisungen (eine Art Hygiene der Phantasie) in Stello beziehen sich allerdings vorzugsweise auf wirkliche Dichter, aber im Aladdin tritt, abgesehen von der Ironie in den Reden der Schneidersfrau: „Er hatte viel Genie zu Hosen,[1]) doch das Pseudogenie auch allgemein hervor. Nureddin

[1]) I, 4, ebenso II, 1. Zum Kupferschmied hab' ich doch mehr Genie. Ferner der Apotheker (II, 3.) „Ich bin Artist, ein Künstler!" Zur Bewegung vergleiche man Flachsmann v. O. Ernst: „Der Lehrer ist ein Künstler", (O. Ernst schuf den Lehrerübermenschen, einen verwachsenen Spätling.) Zur „realistischen" Genieauflösung vergl. man Bierbaum (Stilpe) Bleibtreu, Größenwahn, ferner die von L. Berg erwähnten „Komödien des Übermenschen.".

ist nicht damit zu indentifizieren, weil er zugleich die Rolle des „Philisters“ zu tragen hat, aber auf unfruchtbares Genietum in Dänemark deuten doch sicher folgende Verse, die das ganze Pseudogeniemotiv zugleich beleuchten mögen:

Sehr viele Seelen kranken und erschlaffen[1])
Wer nicht von Gott vorzüglich auserkoren[2])
Der ist zur Menge seiner Zeit geschaffen.
Doch waschen sich und reiben sich die Mohren
Und toben gegen Schicksal, Gott und Leben,
Weil sie nicht, so wie jene, weiß geboren etc.
Sie treiben alles wüst, verrückt und schlecht;
Zum Kern will sich die hohlste Schale machen,
Zum Herrn, wer den Beruf erfüllt als Knecht.

Trotzdem aber konstatiert Brandes, daß gerade nach Aladdin „kaum ein Land in der Welt(?) existierte, wo es ebensoviel eingebildete Genies als in Dänemark gab. Im Alter von 15 bis 20 glaubte fast jeder arbeitsscheue dänische Jüngling, daß er ein Genie sei. Das ist das Erbteil aus der Zeit Romantik“.[3]) Erst Ibsens Peer Gynt (der romantische Illusionär!) habe aufgeräumt. – Wie vollends Chatterton in eine allerdings bereits präparierte Sphäre einschlug, darüber lese man Gautiers Bericht in La réprise de Chatterton (déc. 1857). Die Warnungen aus „Stello“, die Vigny freilich schon zum Teil bei der Dramatisierung selbst weggelassen hatte, verklangen vor dem rauschenden Fortissimo des Genialismus mit seiner Philisterfeindschaft, seiner Frauenhuld, seinem Märtyrerleben und Heldentod (p. 143). Le parterre devant lequel déclamait

[1]) Die vorhergehenden Verse enthalten die Theorie, daß Genie = Glück u. Geist ist. Man sieht, daß diese (Napoleonische) Vorstellung der anderen von dem unglücklichen Genie, die Vigny besonders in der Vorrede zu Chatterton historisch-theoretisch begründet, direkt entgegensteht.

[2]) „A Auserwählter warschte nich!“ Hauptmann, „Versunkene Glocke“ (diese in der Übermenschliteratur s. L. Berg).

[3]) Man vergleiche noch Knut Hamsun, Neue Erde.

Chatterton était plein de pâles adolescents aux longs cheveux croyants fermement qu'il n'y avait pas d'autre occupation acceptable sur le globe que de faire des vers ou de la peinture . . . Lorsqu'on n'a pas traversé cette époque folle, ardente, surexcitée mais généreuse on ne peut se figurer à quel oubli de l'existence matérielle l'enivrement ou si l'on veut l'infatuation de l'art poussa d'obscures et frêles victimes qui aimèrent mieux mourir que de renoncer à leur rêve.

Damit ist — für einen Romantiker! — die Illusion schon recht deutlich aufgezeigt. —

In Deutschland brach sich, wie gesagt, die Geniebewegung an Goethe. So hatte sie die Kraft zur Renaissance Nietzsche. Die eigentliche Übermenschenliteratur, auch mit den Ansätzen zur Komödie des Übermenschen findet sich in Leo Bergs Buch. Es sei nur noch bemerkt, daß die Grenze zwischen Geniedarstellung und Pseudogeniedarstellung, wenn nicht offenbare Ridikulisierung eintritt, kaum zu ziehen ist. Wohin gehört z. B. Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab"? Er ist wohl Chatterton nachgebildet, aber der Dichter hat seine Hände schon von dem Helden abgezogen.

Dieser Überblick möge genügen. Es sollte keine Geschichte der Genie- und Pseudogeniebewegung gegeben werden, sondern es handelte sich darum, zu zeigen, wie das Mileu das Daudet hier, nachdem er es selbst durchlaufen hatte, studierte, darstellte und moralisch vernichtete, gleichzeitig an verschiedenen Zentren Europas vorhanden war und Parallelen (von Turgenjeff und Dickens ebenfalls) sehr wohl auf gemeinsame Quellen ohne literarische Anlehnung zurückgehen können.

Die glücksinstinktiven Grundlagen der Genieillusion.

Zwischen der objektiven und subjektiven Illusion besteht ein Sprung. Don Quixote kann allmählich sich in

die fahrende Ritterwelt einlesen und -leben, aber er kann nicht allmählich ein fahrender Ritter werden, dazu muß er sich eines schönen Tages plötzlich entschließen. Cervantes zeigt an dieser Stelle bereits, wie die Motive, die aus dem Vorstellungsleben ins Triebleben führen, in der Vorstellung ihre Befriedigung finden, wie eben die Realisierung dieses Bildes zugleich eine Befriedigung des Glücksinstinktes bedeutet — ganz natürlich, da ja die poetische Produktion dieses Bildes vorher ebenfalls unter latenter Mitarbeit der Glücksinstinkte geschehen war. Zwei Motive sind es, die, als utile cum dulci, darin stecken: ein altruistisches und ein egoistisches. Es ist sehr fein gezeigt, wie beide im Don Quixote auftauchen und das letzte triumphiert: . . . I, 1 . . . que le parecio convenible y necessario asi para el aumento de su honra, como para el servicio de su república, hacerse caballero andante . . . Dann aber läuft seine Phantasie schnell über die mühevolle Ritterlaufbahn hinweg und er sieht sich schon als Kaiser von Trapezunt. Das egoistische Motiv — das bei Sancho Pansa, dem Inselgouverneur in spe, das einzige ist, liegt bei ihm doch latent vor.

Die Genievorstellung hat einiges in dieser Beziehung mit der Ritterillusion gemein; ein modernes Minnerittertum[1]) tut sich auf. Ehre, Reichtum, Liebe, die drei fundamentalsten Glücksillusionen, die der Erhaltung der Person,

[1]) Man vgl. zu diesen interessanten Vorstellungen — (das ist natürlich dieselbe Mystik des Ewigweiblichen — von der anderen Seite und mit anderen Augen gesehen, — auch eine Stelle aus Daudet (die also hier nur in ihrem kulturhistorischen Wert herangezogen sei): Rose et Ninette II, wo Fagan einer romanesken Dame, die alle Künstler noctambules, orgiaques, mondains à outrance glaubt, sagt: Détrompez-vous (Lebensmaxime Daudets) . . . die postlagernden Verehrerinnen seien une demi-douzaine d'hystériques, d'étrangères collectionnant l'autographe. J'en ai fait vingt fois la preuve avec des amis et confrères de lettres . . . leurs inconnues étaient les miennes! (Das „raubt einem alle Illusionen" — warum?

der Menschheit, der Gruppe (Nation, Stand) dienen, finden hier ihre Erfüllung. Die romantischen Lebensläufe à la Byron wirken natürlich mit legendenhafter Vergrößerung nach. Wie unbedingt wichtig dies alles für die Geniesucht ist, spricht Maupassant unumwunden in der Einleitung zu Flauberts Oeuvres complètes aus: Presque toujours un artiste cache une ambition secrète, étrangère à l'art. C'est la gloire qu'on poursuit souvent, la gloire rayonnant qui nous place, vivants, dans une apothéose, fait s'exalter les têtes et captive les cœurs des femmes.

Plaire aux femmes! Voilà aussi le désir ardent de presque tous. Être par la toute-puissance du talent, dans Paris, dans le monde, un être d'exception, admiré, adulé, aimé, qui peut cueillir, presque à son gré, ces fruits de chair vivant dont nous sommes affamés . . .

C'est là ce que cherchent ceux qui se livrent à ce métier étrange et difficile de reproduire et d'interpréter la nature par des moyens artificiels. D'autres ont poursuivi l'argent . . .

So der Sachverständige. Flaubert habe, versichert Maupassant, nicht zu diesen gehört. Das war aber erst nach der Resignation. Vorher bezeichnet sich Flaubert selbst als den letzten Troubadour, ein sehr vielseitiges Wort. Altruistische Motive klingen mit an, aber spärlich. Wir werden das alles noch, in parodistischer Weise, bei den Pseudogenies Daudets sehen. Eine gewisse patriotische Note steckt doch auch noch in Delobelle: Je n'ai pas le droit de renoncer. Frankreich hat ein Recht auf dies Genie.

Die Glücksinstinkte des Weibes, d. h. das dem Genie entprechenden hilfreichen „heiligen" Weibes, fallen einerseits mit denen des Mannes zusammen — Ehre und Reichtum teilt sie; der Liebesgenuß, der beim Mann extensiv ist (Genie und Don Juan), wird hier raffinierter, intensiver — anderseits kommt die Befriedigung des Pflegeinstinktes, der schon beim

Puppenspiel seine Rolle hatte, in Betracht. „Das egoistische Glück ist für das Weib kein Glück. Ja selbst das intimste Liebesleben ist noch kein Glück. Zum Glück gehört die volle Expansion aller vorhandenen Kräfte.“ (Laura Marholm „Zur Psychologie der Frau“ Berlin-Dunker 97.) Und in der Aufopferung für das ringende, verfolgte Genie können sich alle schlummernden Kräfte entfalten. So kommt es, daß bei dem Pseudogeniespiele die Aufopferung keineswegs stets ebenfalls Spiel ist, sondern daß, mitten in diese gemachte Welt, als das einzig echte, wirkliche Sonnenstrahlen auf diese wunderbaren Pflanzen der Großstadt fallen. Wie könnten sie anders gedeihen?

Die „Pseudogenies“ sind ein Nottitel für genies imaginaires. Man hätte „eingebildete Genies“ sagen können, aber die deutsche Sprache hat sich trotz der in sie eingeschlichenen Übersetzungsgallicismen doch soviel Selbständigkeit bewahrt, daß sie „eingebildet“ glücklich soweit entwickelt hat, daß es jetzt, als Adjektiv, den Sinn von arrogant notdürftig wiedergeben kann. Dafür klafft die Lücke bei imaginaire tiefer als je. Ich glaube der malade imaginaire wird am besten durch „Pseudopatient“ gegeben und habe mich daher auch hier für „Pseudogenies“ entschieden. Natürlich ist der erste Teil der Zusammensetzung hier durchaus nicht in der Bedeutung des „Schwindlers“ zu nehmen, sondern bis zum Illusionär psychologisch zu vertiefen. Diese psychologische Vertiefung[1]) hat eben das Wort „Pseudo“- in den entsprechenden Compositis in sich durchgemacht. Wir stehen hier vor einer der großartigsten psychologischen Errungenschaften, die dem Menschen im Studium des Menschen überhaupt gelangen. Man könnte fast sagen: Wo ein Künstler soweit kam, daß er dies Motiv

---

[1]) Überraschend erschien mir immer die Stelle aus W. v. d. Vogelweide Ir sult sprechen willekomen: Swer sie schiltet derst betrogen: ich enkan sîn anders nicht verstân.

erfaßt, da war er genial. Shakespeare war genial. Molière war halbgenial. Hat er sich nicht vielleicht den Tartüffe, sicher aber den Trissotin, durch die plumpe Einführung des Immoralischen psychologisch verbaut?[1]) Hätte nicht vom Tartüffe ein „il eroit croire" dargestellt werden müssen, wie es Daudet bei seinen Illusionären (il ne ment pas, il se trompe) gewollt und erreicht hat? Und darum ist auch hier mit Abhängigkeitsbeziehungen so wenig zu machen. Tartüffe ist, wie man weiß, selbständig, Delobelle ist es noch mehr. Tartüffe ist aus dem Namen zum Wort geworden für den „Scheinheiligen" — und von Delobelle berichtet Daudet selbst, daß er (neben Tartarin und Monpavon) ihn auf der Straße als Gattungsnamen gehört habe.[2]) Damit war seine Mission erfüllt. — — —

Da liegt das ganze Puppenspiel im Kasten. Wir können die einzelnen Figuren herausnehmen und erklären, wir können aber auch zeigen, wie für die eine und die andere Rolle (Motiv) bald diese oder jene Figur in Frage kommt. Energisch, manchmal vielleicht etwas gewaltsam konstruierte Hauptpunkte werden mit Anstreben einer gewissen qualitativen (nicht quantitativen) Vollständigkeit Revue passieren. Die Reihenfolge der Punkte ist mehr nach Zweckmäßigkeitsgründen (des motivverwandten Anschlusses) als nach rein genetischen oder prinzipiellen Gesichtspunkten erfolgt. Die Lektüre soll eine Art Synthese eines abstrakten Pseudogenietypus unbewußt hervorrufen.

---

[1]) Über die Illusionäre bei Molière berichtet Gaultier, Le Bovarysme in Cap. 3: Le B. chez Molière.

[2]) 30 ans, Histoire, Tartarin p. 157. Die Stelle ist vielleicht Cervantes (das ist ein Rocinante! T. II Cap. 3) nachbeobachtet.

Übersicht über die Pseudogenies bei Alphonse Daudet.

Jahr	Titel d. Werks	Name d. Genies	Gebiet	Frauengestalt und Opfer	Material: Vorstudie u. Nachbericht. — Bemerkungen
1869	Le Sacrifice	Jourdeuil	Maler	verheirat. der Sohn	Selbständiges Drama
1874	Froment jeune et Risler aîné	Delobelle	Schauspieler	verheiratet Tochter Désirée †	Hauptgestalt. — Histoire: 30 ans
1876	Jack	D'Argenton	poète	Ida de Baraney ihr nat. Sohn Jack †	Femmes d'artistes II ist Vorstudie (v. Daudet vergessen) Hist.: 30 ans
1881	NumaRoumestan	Valmajour	Musiker	Hortense le Quesnoy †	Mon Tambourinaire (Souvenirs) Histoire: Souvenirs
ed. 1898	Soutien de famille	Raymond Endeline	Romancier	Mme Valfon Bruder Antoine	Geniemotiv nur Komponente
ed. 1899	Notes sur la vie	M. Boche	Romancier	—	Nachgelassen. Fragment zu neuem Roman eines Delobelle littérateur (Faguet). leicht pathologisch
1866–68	Le petit Chose	Daniel Eysette	poète	Irma Borel; Bruder Jacques †	Ironische Selbstdarstellung. Hist. 30 ans. Ähnlichkeit mit G. Kellers „grünem Heinrich“[1])

[1]) Für das Verhältnis Keller zu Daudet vgl. man noch die Briefstelle aus Bächtold II (27. Juni 1880 an Rodenberg): Ich habe auch mit Vergnügen Ihre Pariser Taten und Abenteuer gelesen und mich über die Menschenfreundlichkeit gefreut, mit welcher er mit den deutschen Autoren verkehrt, die er nicht lesen kann. Übrigens genieße ich ihn stets mit allem Respekt; der hat viele Register an seiner Orgel, obgleich er zuweilen zu stark auf dem einen trampelt.

Entstehung der Illusion.

Die Genieillusion kann suggestiv erzeugt werden[1]): Die Familie braucht das Wunderkind, die literarische Gruppe ihren chef d'école. Den letzteren Fall zeichnet Daudet in einem Fragment das in den Notes sur la vie mitgeteilt ist. Ob wir es hier mit einem stehengebliebenen Conzeptstück früherer Werke oder mit dem Keim eines neuen „Delobelle" zu tun haben, ist bei der höchst unkritischen Art der Herausgabe der carnets (das sind die Notes) leider nicht ersichtlich: Chose (p. 91).

> Nous avons, à la pension un garçon très fort, nommé «Chose».
>
> «Chose», qu'est-ce qu'il a fait?
>
> Rien . . . mais le jour où il voudra . . . n'est-c pas vous autres?
>
> Les autres: «Chose» . . . Ah! je crois bien! et on rit glorieusement de l'homme fort du groupe. Il y a cet homme-là dans tous les restaurants, cafés, cercles, ateliers de Paris. C'est l'histoire de ce malheureux qu'il faudrait écrire, passant homme fort malgré lui, naïvement. Puis tout ce qu'il fait pour soutenir sa réputation, se travaillant, so courbaturant le cerveau, changeant son langage et ses allures.

In ähnlicher Weise wird bei des Ministers Numa Roumestan Reise nach dem Süden der Tambourinaire, Valemajour, „verrückt gemacht": (I, 16) personne u'eût osé sourire devant l'enthousiasme de Numa, levant les bras, trépignant à défoncer la tribune „Qu'il est beau! Quel artiste!" Et après lui le maire etc.

---

[1]) Der andere Fall, dessen Ähnlichkeit mit Daudets Delobelle (1874) gleich bei Erscheinen der „Wildente" (1884) bemerkt wurde, ist die Aufrechterhaltung einer schon vorhandenen Illusion bei deren Sinken der Illusionär vis à vis de rien gestellt werden würde. Diese Lebensillusion, poetisch Lebenslüge, (livsløgnen) ist geradezu eine psychologische Entdeckung Ibsens.

Freilich so schnell ist der Bauer nicht zu illusionieren. Da muß — wie oben angedeutet — die Illusion auf seine Glücksinstinkte gebracht werden. Der Ruhm läßt ihn kalt, auf Numas erste Aufforderung: Viens à Paris, garçon, ta fortune est faite, reagiert er nicht. Erst die Umsetzung des Glücks in 150—200 Francs (par mois? — non, par jour!) setzt ihn, durch Erregung der bäuerlichen Habgier, in Bewegung.

Zweimal finden sich Preise als Suggestion der Illusion: In Le Sacrifice hat der Maler Jourdeuil einen Preis bekommen, der gewissermaßen als stummer Schmeichler fungiert. In der Bühnenanweisung zum ersten Akt heißt es: Au dessus de la porte du fond, une grosse médaille d'argent; dans de grands lauriérs dédorés. Ebenso hat im „Soutien de famille" Raymond Eudeline Schulpreise bekommen. Die Abneigung Daudets gegen die offizielle Wertung künstlerischer Tätigkeit, die im Immortel ihren vollen Ausdruck fand, klingt hier überall durch.

In der parodistischen Selbstbiographie Le petit Chose, in der freilich Momente aus der wirklichen künstlerischen Entfaltung mit Motiven der Pseudogenies verquickt sind, entsteht die Künstlerillusion durch Nachahmung. Der Bruder hat ein roteingebundenes Heft, in das er die ersten und einzigen 4 Verse eines großen Gedichts über „Religion" schreibt. Er schenkt es, wegen Aufgabe der Dichtkunst, an Daniel: Je te le donne, mets-y ce que tu voudras. Savez-vous, ce que j'y ai mis, moi? . . . Mes poésies, parbleu! Les poésies du petit Chose. Jacques[1]) m'avait donné son mal. Ernsthaft vertieft würde das Motiv hier zur Aufstellung einer Art Infantilismus des Pseudogenies führen, einem Beharren in der rein subjektiven Entwicklungsperiode des Normalmenschen.

---

[1]) Das Gedicht stammt wirklich von Ernest Daudet, s. Mon frère et moi.

Einen wichtigen Faktor bildet natürlich hier das Weib, von dem auch die Initiative zu Geniespiel ausgehen kann. So kommt es bei d'Argenton, der schon „verzichtet" hatte auf seinen Dichtertraum, eben erst durch die Bewunderung Idas zu einem Wiederaufleben der Genieillusion. In ähnlicher Weise suggeriert im Soutien Mme. Valfon („Le beau livre qu'on en ferait!") dem wehklagenden Helden die Idee zu seinem ersten (und einzigen) Buch. Man kann also, wenn schon ein gesteigertes Selbstbewußtsein latent überall anzunehmen ist, doch den äußeren Anstoß gerade zu dieser Wendung gewöhnlich deutlich aufzeigen.

Vorbild.

Das Vorbild des Pseudogenies kann auf verschiedene Weise zum Vorschein kommen. Entweder die Illusionierenden drängen ihr Genie in die poetische (heroische) Rolle hinein, so fällt bei Valmayour der Vergleich „dernier des Abencérages", oder der betreffende kopiert selbst sein Vorbild. Am unmittelbarsten tut dies natürlich der Schauspieler. So kopiert — in einem sehr glücklich komplizierten Fall — Delobelle den genialischen Schauspieler Kean aus Dumas Kean ou Génie et désordre. Dieses Vorbild, das freilich erst in der dramatischen Bearbeitung[1]) des Fromont erwähnt wird, erscheint noch glücklicher wie der naheliegende Antony, obwohl dieser ja auch Züge des

[1]) Die durchaus minderwertigen Dramatisierungen sind hier sonst nicht benutzt. Sie verhalten sich etwa zu den Romanen wie Avellaneda zu Cervantes, das heißt sie sind grotesk vergröbert, aus dem Psychologischen veräußerlicht. So sagt z. B. Delobelle: Venez mes enfants — vous me faites manquer mon entrée, und steht mit theatralisch ausgebreiteten Armen da. Das ist, da es nicht Selbsironie, die der grave Delobelle nie zeigt, sein kann, geschmacklos. Ebenso geschmacklos sind die bons mots; so wird zur Erklärung der „Einsamkeit" d'Argentons gesagt: A Paris — pas moyen d'avoir du génie — trop de fiacres usw.

„Übermenschen“ aufweist. D'Argenton, der Dichter, kopiert Goethe, der als der geniale Mensch κατ' ἐξοχήν erscheint. Goethes und Dargentons (hier ist der Adel beseitigt) Büste sind im Drama nebeneinander zu sehen. Jourdeuil (Le Vieux!) trägt die Haare wie Leonardo. So wird denn die Illusion hierin geradezu zur Kopie.

Zwischen dem génie imaginaire und der „Nachahmung“, wie sie etwa der Wachtmeister im Wallenstein betreibt, steht aber doch immer die große Kluft einer ganz anderen psychologischen Auffassung. Erst in zweiter Linie, unbewußt in Folge der Illusion, werden die gestes et allures („Chose“) nach denen irgend eines bevorzugten Genieideals gemodelt.

Der Name.

Die Namensveränderung in der Darstellung der Pseudogenies zeigen die Realisierungsversuche der Kunstillusion, die Anpassung an vorhandene Vorbilder am deutlichsten. So wird Ida de Barancy von d'Argenton in „Charlotte“ umgetauft, mit direktem Hinweis auf Frau v. Stein, die freilich hierbei — in ganz charakteristischer, legendenhafter Weise — mit Lotte Buff zu verschmelzen scheint.[1]) Das Legendenhafte sei deshalb besonders hervorgehoben, weil hier wie überall die Anpassung erst an das Vorstellungsbild vom „Genie“ (im populären Bewußtsein), nie direkt an ein Original geschieht. Die Genieillusion wirkt natürlich auch auf den Namen des Pseudogenies selbst ein: Jourdeuil zeichnet seine Bilder «Jourdeuil le Vieux», (was er später ironisch selbst in le vieux Jourdeuil umkehrt) und der Bruder des Petit Chose unterschreibt sein Poème

[1]) Daudet sagt (die „Charlotte“ ist wohl nach Beobachtung): Il l'appelait Charlotte, en souvenir de l'héroine (?) de Goethe et aussi parcequ'il ne voulait rien lui laisser de l'ancienne Ida de B. Das ist offenbar unsicher. Ich habe mir an dieser einen Stelle allerdings erlaubt Daudet die Feder etwas aus der Hand zu nehmen und zwei halbe Gründe durch einen gemeinsamen wahren Grund zu ersetzen.

über Religion „Par Eyssette“ (Jacques). Hier findet sich das oft hervortretende ironische Eingehen Daudets auf die Illusion seines Helden: La mise en train, en ces sortes d'ouvrages, est toujours ce qu'il y a de plus difficile, et comme disait Eyssette (Jacques) avec beaucoup de raison . . . gleich darauf: jamais Eyssette (Jacques) n'en peut venir à bout. Bei Valmajour und bei d'Argenton wird der Adel aufgefrischt — man beachte, daß die Romantiker meist adelig waren;[1]) und daß das Troubadourmotiv für V. anklingt. Einer fortwährenden Namensveränderung unterliegt der Petit Chose (Daniel Eysette), der je nach der Rolle, die er spielen muß, unter den Händen der spielwütigen Irma Borel sich wandelt: Quand j'etais en Turc, elle m'appelait Dani-Dan; quand j'étais en Italien, Danielo; jamais Daniel. (P. Chose, II, c. 12).

Alter.

Die aufsteigende und die absteigende Entwicklung, beide sind für die Entfaltung der Illusion besonders günstig. So kommt es, daß Daudet oft gerade diese Extreme zum Illusionsspiel verbindet: Le petit Chose und die im âge critique stehende Irma Borel, der jugendliche Soutien de Famille und die reife Madame Valfon. Gleichaltrig, nämlich beide in der Rückbildung stehend, sind etwa Ida de Barancy und d'Argenton; Hortense dagegen steht in der allerersten Jugendblüte der Lebensillusion, die zugleich durch die Krankheit und Todesnähe (Psychologie der Schwindsüchtigen) ins Übermenschliche gehoben wird. Valmajour kommt daneben hier nicht in Betracht, da er fast nur als Statist mitwirkt. Die Übergangsjahre zum Alter zu sind im allgemeinen noch günstiger als die der Jugend; wie die Psychiatrie einen senilen Beeinträchti-

[1]) „Je veux qu'on dise un jour le vicomte d'Argenton comme on dit le v. de Chateaubriand“ (I, IV).

gungswahn usw. kennt, so hat die Illusionspsychologie der modernen franz. Schriftsteller hier längst das Feld bebaut. Neben dem alternden Mann[1]) ist es besonders die Frau im „dritten und vierten Zeitalter ihrer Gefühle“ wie Schleiermacher sehr richtig bemerkt, die Frau von 30[2]) und 40 Jahren, die den schönsten Bovarysmus zeitigt. Sie ist, lange vor Flaubert, eine stehende Figur (Balzac, La femme de 30 ans), dieser hat eben nur das Verdienst, die ganze Sehnsucht dieser Übergangszeit praktisch bestimmt gefärbt und dadurch untersuchbar gemacht zu haben, so wie man wohl anatomische Präparate färbt. Es ist die Agonie des Liebeslebens, die sich hier abspielt, ein je ne renonce pas vor dem renoncement des Lebens, das dem Tode vorausgeht. Hier liegt das Psychologische und Psychopathische am engsten nebeneinander. Eine vollständige Darstellung gehört in eine Analyse des Bovarysmus. Ich deute hier wie an anderen Stellen nur an, wobei mir daran gelegen ist, den „topos“ oder wie man sonst sagen will der realistischen Romantechnik der Franzosen und besonders Daudets zu fixieren.

Die Produktion.

Das Pseudogenie muß im Laufe seiner dem Genie nachgebildeten Entwicklung notgedrungen einmal irgend etwas produzieren, natürlich nichts Wirkliches — die Steri-

---

[1]) Don Quixote wird an seine grauen Haare erinnert, Chauvin ist nach Daudet grisonnant, ebenso ist Tartarin ein alter Herr. „Alte Narren, wenn sie geraten, sind die besten“ sagt das Sprichwort, weil sie sich nicht mehr ändern, d. h. weil ihre Illusionen zu Lebensillusionen, also chronisch werden.

[2]) Daudet über Ida de B.: Suffissament sotte et ignorante, d'un esprit crédule et romanesque, tout près de cette trentaine funeste qui est toujours chez les femmes la date d'une transformation quelconque elle s'aidait maintenant de tous les romans qu'elle avait lus pour se créer un idéal qui ressemblait à d'Argenton.

lität bildet ja das Hauptkriterium der Pseudogenies und des Illusorischen (Unwirklichen — Unwirksamen) überhaupt. Ein Pseudoprodukt einzuführen ist Daudets Aufgabe. Er löst sie wieder mit der Einfühlung, indem er den Kardinalfehler der ganzen Illusion hier aufdeckt. Eine nachweisbar falsche Kunstanschauung kommt zum Vorschein, ein falsches Kunstprinzip. Daudets Studie über das populäre Bewußtsein erweitert sich hier zu einer vollständigen Untersuchung über das Wesen des Dilettantismus So nimmt Valmajour die reine Schwierigkeit — nur drei Öffnungen auf seinem Instrument — ganz ohne Rücksicht auf die ästhetische Wirkung, als Kunstprinzip. Dies ist aber allenfalls Ästhetik des Varietes, wohin er auch wirklich kommt. Da ist sein Selbstbekenntnis, das dem Geniewesen treu nachgebildet ist — sei es infolge literarischen Einflusses, (indirekter Einwirkung der Félibrebewegung[1]) sei es infolge natürlicher Parallelentwicklung, die zwischen Kunstwerk und Kunststück — das ist es — besteht:

Numa Roumestan I, 16. Rien de plus touchant[2]) que le petit récit qu'il faisait de ces luttes, de sa victoire — (termini techn. des literarischen Lebens).

Ce m'est venu, disait-il en son français bizarre, ce m'est venu de nuit en écoutant chanter les rossignols. Je me pensais dans moi-même: Comment, Valmajour, voilà l'oiso du bon Dieu, que son gosier lui suffit pour toutes les roulades et ce qu'il fait avec un trou, toi, les trois trous de ton flûte ne le sauraient point faire?

[1]) Diese treten merkwürdigerweise niemals greifbar hervor, auch nicht in Hortenses fein. angedeuteten Liebestraum. Bei ihr vermischen sich vielmehr historische Motive — elle était en plein roman historique, dans le rêve coloré du passé (V, 78) mit volkstümlichen (Le grand boire etc.) ohne Zusammenhang mit den Bestrebungen Mistrals, der doch an Daudet diesen tambourinaire wirklich geschickt hatte.

[2]) Rührend infolge der bedeutungsvollen Resonanz, die es in der entsprechenden Parallele gerade hier („luttes") auslöst. Daudet weist immer ganz naiv auf diese Effekte hin: Rien de plus touchant — irrésistiblement comique — c'est navrant etc.

Der Pseudodichter empfindet, wie im Goethe-Schillerschen Distichon gezeigt wird, nach, er berauscht sich am Klang der Worte, die ihm die „gebildete Sprache“ liefert. So ist das Gedicht des Jacques Eyssette, (von Ernest Daudet) der nur vorübergehend von der Illusion ergriffen wird, ungemein charakteristisch: Petit Chose IV, 35

Religion! Religion!
Mot sublime! Mystère!
Voix touchante et solitaire
Compassion! Compassion![1])

Hierher gehört auch das schon in Femmes d'artistes II vorkommende credo d'amour vom (späteren) d'Argenton. Was hier (femmes d'artistes) von den romanesken Hörerinnen gesagt wird, läßt sich ohne weiteres auf den Dichter anwenden: Il débite une tirade de son poème, le Credo de l'amour, celle surtout qui se termine par ce vers étonnant: Moi, je crois à l'amour comme je crois en Dieu. Remarquez que je soupçonne fort ce farceur-là de ce soucier aussi peu de Dieu que du reste, mais les femmes n'y regardent pas de si près. Elles se prennent facilement à la glu des mots. — „Mot sublime!“ Der Dilettantismus des Kunstgenusses kommt dem der Produktion entgegen. Sehr schwierig liegt der Fall bei Le petit Chose. Hier haben wir — abgesehen von dem bei der Schulfeier vorgetragenen nicht mitgeteilten Gedichte, als „Werk“ den ersten und zweiten Akt einer Comédie pastorale, die aber zugleich in die erweiterte Sammlung der Amoureuses, Poèmes et Fantaisies (1857 –1861) wirklich aufgenommen wurde. Also auf gleiche Stufe mit „Religion, poème en douze chants“ oder „Credo d'amour“ will Daudet das Werk doch nicht gestellt sehen. Trotzdem wird es aber in Le petit Chose als drôle de poésie,

[1]) Nachempfunden ist es natürlich — auch inhaltlich — der religiösen romantischen Strömung.

also fast wie das richtige Pseudoprodukt, behandelt. Es erklärt sich das offenbar so, daß Daudet, im energischen Verlassen der Lyrik, nun seine eigenen Produkte mit harter „realistischer Gegenwirkung" betrachtete. Wie das Gedicht literarhistorisch zu bestimmen wäre (La Fontaine usw.) geht uns hier nichts weiter an. Es handelt sich um ästhetischen Wert oder Unwert. Letzterer liegt also nicht vor, d. h. es kommt eben hier wieder einmal das Motiv der Genieverspottung mit dem der Selbstbiographie in unheilbaren Konflikt.

Der Pseudokünstler als Maler, Jourdeuil, arbeitet natürlich Fabrikware, das mythologische Motiv, das einmal Mode war, wiederholt er so genielos wie möglich in immer neuen Variationen.

Interessanter ist der romancier in Soutien de famille. Hier steckt eine außerordentlich komplizierte Studie über den Dilettantismus dahinter. Der Held erzählt seiner Geliebten Mme. Valfon (Dis-moi, ce que tu as souffert!) sein Schicksal (Kap. III). Mais elle est bien mélancolique et piteuse, son existence d'écolier pauvre, et pour la rendre intéressante, il faut la compliquer, la romancer. Et il romance! Er gestaltet also die Wahrheit nach einer — nicht recht faßbaren — Strömung der Romantik um. Der Erfolg ist, daß sie ihm sagt (nebst den obligaten Tröstungen im besten Frau v. Steinstil) „Dieu, le beau livre qu'on en ferait!" Daraufhin schreibt er wirklich das Buch „Une famille française" in dem unbewußt das nach dem Roman konstruierte Leben zum Stoff eines Romans geworden ist — ein moderner Don Quixote also, der zugleich seine „Memoiren" schreibt und damit einen neuen Ritterroman liefert. Der Roman ist also hier nicht nach einem Roman, sondern nach dem Leben, dies ist aber schon durch die Brille der Kunst geschaut. Das Abhängigkeitsverhältnis entwickelt sich vor der Produktion. Noch deutlicher — mit anderer Wendung — ist das bei Boche, (homme de génie) mit dem

Daudet vermutlich verheerend in gutfreundliches Gebiet eingefallen wäre (Notes p. 99). Tout se déforme dans sa tête; c'est bien pis quand il prend la note, il regarde, regarde, ne voit toujours rien malgré ses grands efforts et jette les phrases la tête en bas. Ein Dilettant der Beobachtung also wie ihn Gottfried Keller in der berühmt gewordenen Stelle in den „mißbrauchten Liebesbriefen" bereits festgenagelt hat. — Wieder ein anderes, außerordentlich reiches Gebiet des Dilettantismus entrollt Daudet bei d'Argenton in Jack 1876, der wie erwähnt — wie konnte das Daudet nur vergessen? — in den Femmes d'artistes (1874) erscheint. D'Argenton tut den zweiten Schritt vor dem ersten „träumt von künftiger Entfaltung" und hat dementsprechend die „Manie der Titel." La Fille de Foust (titre jeté au hasard) Les Pommes d'Atalante, Le Credo de l'amour, Les Ruptures (A une qui est partie), Les Passiflores, Les Cordes d'Airain sind die Titel seiner unvollendeten Meisterwerke. Diese Titel sieht er offenbar — in 10 Ausgaben nebeneinander — in allen Schaufenstern liegen. Das hat Daudet nicht gesagt, aber es steht psychologisch etwa dahinter. Es ist schwer, sich hier nicht zu verlieren in die angeschlagenen Gedankengänge. Dabei dringen fortwährend neue Motive, oft noch in gewagten Verkürzungserscheinungen, hervor. Man sieht fortwährend, wie unendlich der Reichtum Daudets ist, und wie Stoff und Kraft zu immer neuen Romanen dieser Art — Fragment v. M. Boche! — in ihm stecken. Nur noch ein Zug sei nachgetragen, der das Pseudogenietum nochmals innerlich mit dem Illusionsproblem verknüpft. Als d'Argenton in seinem Landsitze ein Dichterheim erlangt hat „wie es im Buche steht", da bemerkt er, daß er nun erst recht nicht dichten kann — vor lauter, wirklicher Poesie in diesem pavillon Louis XV dans ce beau pays d'Etoiles auquel le souvenir de la Pompadour se rattache par des liens de rubans roses et des agraffes de diamant. . . Il était trop

bien, il avait trop de poésie autour de lui — das heißt die „Ergänzung“, die die poetisch produktive Illusion sonst bringt, verliert hier ihren Lustwert,[1]) auf den es eben dem Dilettanten gerade in erster Linie ankommt (Etymologie). Denn der Dilettant ist auch hierin eine Spezies des großen Genus der Illusionäre, deren Kenntnis uns Welt und Leben — wer den Dilettanten versteht, ist erst homo litteratus — überall in neuer tiefer Weise erschließt — getreu dem Gesetze, daß man die abnormen Störungen studieren muß, um die normalen Erscheinungen zu verstehen. —

Verfolgungsillusion.

Zwischen Illusion und Wirklichkeit schiebt sich ein Drittes.[2]) Es ist ein „Schutzgedanke“, durch den, mit latentem logischen Trugschluß, die drohenden Illusionsstörungen abgewendet, ja noch mehr: in die Illusion hinein umgedeutet werden. Das Vorstellungsbild des „Genies“ enthält freilich diese Züge schon fix und fertig. Hier sind es die im letzten Grunde auf der psychologischen Trägheit (geistiges Beharrungsgesetz) der Menge beruhenden Widerstände, die dem wahren Genie begegnen. Jeder Widerstand, auch die berechtigte Kritik, wird nun vom Illusionär mit diesem Widerstand identifiziert. Dadurch ist der circulus vitiosus der Illusion geschlossen und der Illusionär absolut einsam — abgesehen natürlich von den Angehörigen (Mitspielenden), die eine Pseudowelt um das Pseudogenie bauen. Die Wendungen sind interessant. Sie variieren, je nach dem Bildungsgrad, von der psychologischen bis zur

[1]) Dieu, qu'il est bête de monter des fictions quand la réalité est si bonne! (G. Sand an Flaubert).

[2]) Für den Don Quixote ist dies die „Zauberei“, für die franz. Nationalillusion im Kriege war es der „Verrat“. Man vgl. dazu Erdmann: „Schutzgedanke und Schutzgefühle“, in denen leider Daudet — neben Ibsen — fehlt.

mythologischen. Geradezu in mythologischer Weise (Teufel) wird die Verfolgung aufgefaßt von Valmajour, dem provenzalischen Tambourinspieler, der durch Numa Roumestan in die Künstlerillusion gedrängt worden ist: XIV, 240 les victimes:

(Man beachte die feine Einfühlung. Es handelt sich hier um einen psychologischen Zug, der nur dadurch, nicht durch Beobachtung, erschlossen sein kann): Comme tous les acteurs en pareil cas, il attribue sen insuccès à la cabale, et pour sa sœur et lui, ce mot prend des proportions barbares, extraordinaires, une orthographe de sanscrit, la kabale[1]) un aminal mystérieux qui tient du serpent à sonnettes et du cheval de l'Apocalypse. Ebenso taucht in der Vorstellung der Schwester diese mythische Kabale — das wollte Daudet offenbar umschreiben — nochmals auf bei der Varietevorstellung im Skating: XV, 262 Audiberte prit la main d'Hortense: C'est la cabale, attention! La cabale, ici, se résuma par quelques: „Chut! . . . plus haut" . . . etc. Überall kehrt diese Wendung wieder. Von besonderem Interesse sind noch folgende Modifikationen: die cabale beschränkt sich auf die Heimat des Künstlers, der im Ausland vollen Erfolg genießt. Es tritt also hier die Formel: Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande ein. So ist es bei Maler Jourdeuil, dessen Bilder angeblich nur in Amerika gekauft werden.

---

[1]) Cabala, it. sp. pg. cabale fr. geheimnisvolle erklärung des alten testaments, auch hinterlistigee verhandlung, vom hebr. kabalah, überlieferung geheimlehre (Diez p. 75). Die Bedeutungsententwicklung dieses Wortes weist auf denselben Vorgang der Verfolgungsillusion (Schutzgedanken zur optimistischen Weltanschauung) in kulturgeschichtlicher Erweiterung hin. Zum Motiv im Geniebild vergleiche man beispielsweise Boileau Epistre VII, v. 9ff.; Si-tost que d'Apollon un Genie inspiré Trouve loin du vulgaire un chemin ignoré. En cent lieux contre lui les cabales s'amassent, Les Rivaux obsurcis autour de lui croassent . . . Es handelt sich um wirkliche Cabalen gegen Racine, an den die Epistel gerichtet ist.

Ja noch mehr: als Form der Intrigue wurde sogar, wie Daudet fingiert, der Argentontypus selbst vom Argentonmodell aufgefaßt; in der Histoire de mes livres: (30 ans. Jack, 218) heißt es:

Sa foi[1]) en son génie est telle que, s'il s'est vu peint en pied dans mon livre, solonnel, noir et sinistre comme un huissier de campagne il a dû sourire dédaigneusement et dire: «C'est l'envie! . . .»

Und derselbe Daudet, der alle Phaenomene des Pseudogenies-Falles aufzudecken wußte, ging im Wahn, ein großer Dramatiker zu sein, getreulich diesen Weg: In der Revue des deux Mondes 15. November 1899 findet sich bei Gelegenheit der Besprechung (anonym) von Daudets Drama: „La lutte pour la vie" folgender interessanter Passus über Daudet als Dramatiker . . . quel n'est pas son aveuglement d'imputer on ne sait à quelle cabale imaginaire des échecs dont il ne devait s'en prendre qu'à lui même .? — „On ne se moque parfaitement que des ridicules qu'on a un peu." (Notes sur la vie' p. 65.)

Daudet hatte Dickens und Turgenieff als Darsteller von Illusionären genannt, tatsächlich findet sich das Motiv und besonders in der cabale-Wendung, bei ihnen vor. So hat Dickens in Little Dorrit bei einem Malerdilettanten denselben Zug der cabale imaginaire: I, 17: the people of condition had absolutely taken pain to bring him into fashion. But, somehow, it had all failed. The prejudiced public had stood against it obstinately. They had determined not to admire Lord Decimus' picture. They had (Übergang) determined to believe that in every service a

---

[1]) Das ist eben der „Glaube", der zum Trugschluß führt. — La foi en son génie ist hier einmal ganz deutlich Genieillusion, was nicht überall so scharf hervortritt, indem das Genie sich unter den Künstler resp. Dichter verbirgt und die Illusion nur in ihren Äußerungen und Effekten definiert ist.

man must qualify himself by striving early and late and by working (Arbeit) heart and soul, might and main.

Turgenieff berichtet von einem Dichter („in Frühlingswogen") von einem alten Italiener, der behauptet, zum Dichter gehöre nur (Trugschluß) fuoco d'ispiracione. Man entgegnet ihm (Aufdeckung) er habe doch zweifellos dies fuoco gehabt — „Ich hatte Feinde!" erwiderte finster der Italiener.

Dieses Motiv der imaginairen Verfolgung, wozu auch der stumpfe (passive) Widerstand der Welt gehört, ist so hervorstehend, daß man wohl das Pseudogenie, nach diesem Zuge, als „verkanntes Genie" bezeichnet. Vom Illusionsstandpunkte ist das Interessante, daß eben der Illusionär die Illusion den anderen zuschiebt — genau wie im Liede — da ist die vollkommene Parallele — der Trunkene: Straße, ich glaube gar, du bist berauscht. So muß überhaupt jeder Dogmatismus zum partiellen Illusionismus führen.

Femme consolatrice.

Der geniale Mensch leidet, infolge seiner sensibilité, seiner gesteigerten Aufnahmefähigkeit, die gewisse Eindrücke ohne weiteres zu Schmerzen werden läßt, körperlich und seelisch in außergewöhnlichem Maße. Da tritt das Weib mit seinem Pflegeinstinkte in ihr Recht. Sei es, daß sie bei angeblicher körperlicher Krankheit — die also das Pseudogenie als malade imaginaire einer Komponente des Geniebildes unbewußt nachkonstruiert — ihre rôle de sœur grise erfaßt (femmes d'artiste) ihren poète (d' Argenton) plaint, soigne, dorlote, sœur de charité qu' il y a au fond de toute femme (Ida-Charlotte, in Jack), sei es, daß sie dem „Verkannten" heimlich ihr Bild zu Trost und Talisman sendet, wie Hortense in Numa ihrem Troubadour, dem stumpfsinnigen tambourinaire Valmajour, oder daß sie (nochmals Charlotte) dem grand homme vaincu, abandonné

de tous großartig versichert: Maintenant, je suis à toi, à toi pour toujours! Man könnte auch diesen Vorgang als Phase des Illusionsspiels einreihen, wenn nicht das intensive Hervortreten des Instinktiven gerade an dieser Stelle einen tiefen, echten Ton gäbe. Das Weib opfert sich wirklich für ihren imaginairen grand homme, wie dies z. B. Frau Delobelles Leben zeigt. Hier ist eben — wir werden die Stelle von Daudet selbst bezeichnet finden — der Punkt, wo das komische Spiel in tragischen Ernst umschlägt.

Die Tragik entsteht dann besonders dadurch, daß, wie bei Delobelle und d'Argenton, das Weib über diesen angeblichen mystischen Pflichten ihre natürlichen Pflichten vergißt. L'epouse a tué la mère, wie Daudet formuliert (Fromont III Kap. 5). In Jack heißt es geradezu: Lequel des deux? (III Kap. 8) und Jack geht unter, vor dem poète d'Argenton, Jack in dem, wie Céard sagt, Désirée Delobelle einen Bruder fand. Seine natürliche Mutter vergißt ihn in allen entscheidenden Situationen über dem Geliebten. Dabei hat es Daudet gerade in dieser Gestalt fertig gebracht, neben den immer wieder hervortretenden mütterlichen einerseits den Pflegeinstinkten anderseits, das „hilfreiche Weib" als eine so fatale seelenlose Gans zu schildern, wie es, — im Gegensatze zu den gesteigerten Frauengestalten der Renaissance, Sentimentale und Romantik kaum ein Molière, Thackeray, ein Strindberg oder Otto Weininger herausbrachte.[1]) Auf diesen Zug muß man achten,

[1]) Gottfried Kellers — auch als Pseudo-Freundin konstruiertes blödsinniges Griechenweib im Martin Salander, dem freilich heroisch Maria gegenübergestellt ist, gehört hierher. („Bessere Leute als ich haben ihre Jahre mit der Frauenfreundschaft, Neigung, man nenne es Liebe verschönt und erweitert . . ." und er bedachte keineswegs, wie solch ideales Liebesverhältnis eines weisen älteren Mannes als Hauptsache ein mit ungewöhnlichem Geist begabtes weibliches Wesen voraussetzt, während er von Myrrhas inneren Zuständen noch gar keinen Begriff hatte oder dieselben zusammenphantasierte. Ges. Werke 8, Cotta 1903, S. 264 f.

um die Veränderung der Weltanschauung zu verfolgen. Il mondo è come una donna. (Leopardi.)

Illusionsspiel.

Das Illusionsspiel wird von Groos verschiedentlich, besonders als dramatisches Nachahmungsspiel, behandelt. Für unsere Zwecke kommt besonders Langes Kap. XV „Die Kunst als Spiel" in Betracht. Tatsächlich bildet eben das Spielende in Verhältnissen wie Goethes Frau v. Stein schon eine ziemliche Komponente, wie überhaupt die Grenzen nicht so scharf zu ziehen sind. Jedenfalls als Spiel gedacht von Daudet aber sind die Verhältnisse, die seine Pseudogenies aufrechterhalten, schon deshalb, weil die Imitation bei der Illusion so nachweisbar hervortritt. D'Argenton nennt seine Ida „Charlotte" – das Umtaufen hat ja im Sinne der Illusionssteigerung — was wäre es sonst? — hier seinen Platz. Mit dieser Charlotte aber –, in kühner Verbindung heterogener Elemente, schreibt er sich nicht etwa Briefe — das Briefwechselspiel hat Keller einmal hübsch ironisiert — sondern er bleibt mit ihr in der Einsamkeit der Romantik, der Zweieinsamkeit, wie ein anderer Ausdruck lautet, zusammen. Diese Einsamkeit ist wieder ein Spiel, das er mit Leichtigkeit gegen ein anderes — so reich ist der Vorstellungskomplex des „Genies", an dem so viele Jahrhunderte gearbeitet haben — vertauscht. Sein Genius braucht plötzlich — wo blieb die eigentliche Romantik? — das milieu intellectuel. Dieses Milieu (chèrement entretenu) ist aber ein gekauftes Publikum, eine künstlich hergestellte Schmeichlersphäre, die eine fortgesetzte wohltuende Inlusion ausübt. Der Pseudoarzt, der natürlich zum malade imaginaire — siehe „femme consolatrice" – gehört, bildet hier einen markanten Spezialfall. So schließt sich immer ein Glied der Kette ins andere, bis eine ganze Welt en illusion aufgebaut ist. Daß Daudet, der doch größere

Untersuchungen über das Illusionsspiel kaum kannte, bereits die richtige Formulierung trifft, deutet gerade auf den tiefen Zug seiner Psychologie. So heißt es in Petit Chose von Irma Borel,[1]) die Daniel als poète zum Zeitvertreib an sich gezogen hat. Elle était heureuse, elle. Cette vie lui plaisait, cela l'amusait de jouer au ménage d'artistes pauvres. Ähnlich von Charlotte de Barancy zur Zeit der Landeinsamkeit: Plus enfant que jamais, elle jouait à la campagne. So ist der Illusionsverlauf bald von ferner tiefer Symbolik, bald rückt er so nahe, daß ein jeder darin staunend sich selber erkennt.

Opfer der Illusion.[2])

Daudet selbst wurde, indirekt, Opfer der väterlichen Illusionen. Hier ist die Berührung mit Dickens am intimsten. Wie dieser in Little Dorrit so hat Daudet in Désirée Delobelle das Opfermotiv — eben durch die glückliche Wendung ins Weibliche, vertieft. Auch diese Wendung ist eine neue „Synthese" wie sie der geniale Mensch hervorbringt. Don Quixote hat weder Weib noch Kind (ebenso wie auch Tartarin) und auch der beobachtete „Delebelle" hatte keine Tochter. Delobelle était donc bien campé en mon esprit, mais je ne l'avais pas encore complété par la famille, quand j'assistai, vers cette époque à l'enterrement

[1]) Diese ganze Partie ist nach Daudets Angabe „erfunden". (30 ans) Was heißt das aber anders als sie ist nicht beobachtet, sondern konstruiert? Die Dienerin der Borel, eine alte häßliche Negerin (Baudelaires Geliebte?), gehört hier noch herein, insofern nämlich als sie der alte Pierrotte nach ihrem Namen Coucou-Blanc für eine Art „Mimi" hält, mit der Daniel in der „Bohème" lebt.

[2]) Man vergl. damit, was Leo Berg über die „Mitmenschen" des Übermenschen sagt: Auch kleine und selbstredend auch Pseudogenies haben ihre kleinen und verdrehten Mitmenschen. S. 220. Die Frauengestalten sind in anderem Zusammenhang hier aufgeführt.

de la fille d'un grand comédien . . . Tout de suite, l'idée me vint de donner une fille à Delobelle (30 ans). Damit ist das tragische Motiv — vergleiche Humor, Tragik usw. — gegeben.

Neben der Selbstaufopferung der Tochter erscheint die des Sohnes, wie in Le Sacrifice (der junge Maler Jourdeuil) weniger glaubhaft. Selbst wenn wir eine gewisse strengere, patriarchalischere Fassung des Familienbegriffs im französischen Bürgerstande (daher auch die Trennung von aîné und cadet) berücksichtigen, erscheint doch der junge Mann, der sein wirkliches Talent brachliegen läßt und seiner Geliebten den Laufpaß gibt, nur um die Kunstillusion des Vaters aufrecht erhalten zu können, bis ins Unmögliche idealisiert.

Man könnte sagen, daß es sich um eine Art Lebenslüge bei dem alten Maler handelt. Aber dem steht wieder entgegen, daß er sich verhältnismäßig schmerzlos am Ende desillusioniert — es hätte ebenso gut etwas früher geschehen können. Nun, es ist ein Jugendwerk und außerdem ein rechtes Theaterstück. Man sieht gerade aus diesem Beispiel, wie groß die Fortschritte sind, die Daudet — durch hartnäckige Wiederholung des Illusionsmotivs — späterhin gemacht hat. Interessant ist noch, daß hier das gebrachte Opfer, le sacrifice, im Titel erscheint. So dreht sich das Problem fortwährend nach den verschiedenen Seiten, bald als Motiv, bald als Charakter gefaßt.

In Jack steht das „Opfer“[1]) in anderem Sinne („la victime“) im Vordergrunde. Er opfert sich nicht selbst wie die übrigen hierhergehörenden Gestalten, er wird in die Opferrolle gedrängt. Damit wird freilich der psychologische Argwohn wach: ein Kritiker spricht von der hammelartigen Dummheit des guten Jack. Es kommt hier

[1]) Der Vergleich Abraham-Isaak wird wirklich im Drama (Sacrifice) gebracht.

besonders in Betracht, daß dieser Pseudogenius Dargenton, dem er unbequem ist, (eben weil ein so großer Junge die Illusion des Dichterliebesidylls stört) gar nicht sein Vater ist. Die Mutter, deren Illusion doch ihrerseits erst von der Illusion Dargentons (allerdings als Liebesillusion) abhängig ist, gibt ihn preis. Es ist — und daraus erklärt sich wohl vieles — der Akzent der Darstellung gar nicht auf Jack gelegt, sondern auf Dargenton-Ida de Barancy, d. h. auf das Pseudogeniemotiv. Dieses ist wertvoll, nicht aber die Kinderpsychologie. Daß der Titelschwerpunkt falsch gelegt wurde, erklärt sich wieder aus der nachträglichen Beobachtungstheorie. Daudet vergaß ganz, daß das Paar schon in den femmes d'artiste vorgebildet war, und hielt sich an den „beobachteten" Jack, den er ziemlich unorganisch an den im Konstruktionsbau freien Opferplatz (bei Delobolle ist es Désirée) einsetzte. Man kann hier den Streit zwischen Idee und Technik, zwischen Daudets Eigenart und realistischer Schule, vollkommen verfolgen. Im Soutien opfert sich der jüngere Bruder, im Petit Chose opfert sich Jacques, der ältere Bruder. Dieser ebenso wie Jack und Désirée Delobelle sterben indirekt geradezu im Schatten des Genies. Daudet hat, in der Selbstbiographie — ganz wie Keller im Grünen Heinrich — den Verlauf pessimistisch gewendet. In Wahrheit hat die wirklich aufopfernde Liebe Ernest Daudets für den wirklich genialen Bruder kein so tragisches Ende genommen.

Highlifemotive.

Das Pseudogenie muß natürlich auch high life spielen. Wir sahen schon, wie hier die Glücksinstinkte anknüpfen können. Das highlife entspricht dem Stile der Romantik mit Byron, Musset und anderen als Vorbildern. So erzählt Vallès vom Réfractaire Cressot: je le trouvai étendu dans un sous-sol, sur un matelas, au milieu des bûches,

souriant et calme, il était en train de faire des vers qui commençaient ainsi: „Belle duchesse“ . . . C'est que Cressot se piquait de gentilhommerie et d'élégance. Bei Daudet hat Argenton seiner Ida de Barancy ähnliche Vorstellungen erweckt: 477, IX; elle retient son „artiste“ avec rancune à la maison, parce qu'elle croit toutes les dames du faubourg Saint-Germain informées de son retour et capables à s'inscrire à la file pour „boire tout le sang de son coeur“. Neben diesem fabelhaften Liebesleben ist es der Reichtum, der in die Augen sticht: So sagt Delobelles Frau, als dieser Theaterdirektor werden soll, in einer Mischung von Liebe, Mutterliebe und egoistischer Eitelkeit: Eh bien, je suis sûve qu'il ne faudrait qu'un peu de succès pour nous le rendre jeune et content... Et puis, c'est qu'on gagne de l'argent dans les directions. A Nantes, le directeur avait une voiture. Nous vois-tu avec une voiture? . . . Non! mais nous vois-tu? . . . C'est ça qui serait bon pour toi . . .

Die Ehre endlich ist verkörpert in der Zugehörigkeit zur Akademie. So hat auch der Petit Chose sich sogleich mit der Akademiefrage zu befassen. L. p. Chose IV, 128. Il y a un point, par exemple, sur lequel Jacques et moi nous ne nons entendons pas du tout. Jacques veut qu'à trente-cinq ans j'entre à l'Académie française. Moi je m'y refuse énergiquement; derselbe Effekt kehrt in Jack wieder: (I,V) d'Argenton: Alors, ils serait riche, célèbre, peut-être de l'Académie, quoique cette institution soit bien tombée, bien vermoulue. C'est vieux, démodé, pyramide d'Egypte en diable.

Was hier der Petit Chose uud d'Argenton komisch ablehnt, hat Daudet im Ernst getan, und besonders die Akademie als Quelle verhängnisvoller Illusionen (Immortel) gezeigt. Er hat sich das Recht dazu bewahrt durch einen „Brief“ an die Redaktion des Figaro, der lautet: Je ne me suis pas présenté, je ne me présente pas, je ne me présenterai jamais à l'Académie. —

Genie und Philister.

Wie Daudet das Weib seines Geniepaars entwertet — Irma Borel und Ida de Barancy sind simple Koketten —, so den Mann. Am petit Chose ist nichts, rein gar nichts zu retten, ebensowenig an Delobelle. Valmajour ist der Typus eines Bauern, R. Eudeline (Soutien) der eines Dandy. D'Argenton, cet éternel pontifiant, ist ein Pedant, dem der „pion," der er war, im Blute steckt; am interessantesten aber ist der Fall, wo das Bürgerlich-Allzubürgerliche, mit dem der geniale Mensch in Todfeindschaft lebt, im Pseudogenie sieghaft hervorbricht. So wettert Jourdeuil (le Vieux!) unermüdlich gegen die bourgeois und philistins, die hier nebeneinander erscheinen, singt „guerre aux bourgeois!" schwärmt von der bohème en famille,[1]) la bohème du bon Dieu — wirft den Jungen vor qu'ils ont cru pouvoir impunément s'habiller comme des bourgeois, et voilà qu'à force de ressembler au bourgeois, ils sont des bourgeois eux-mêmes, aussi bourgeois que les plus bourgeois — das reine onomatopoetische Gewitter. Und kurz vorher sagt Madame Jourdeuil zu ihrem Sohn: Tu sais, ton père, tu le connais, il aime bien que les fournisseurs soient payés recta. Il a cela de bon, par exemple, on ne peut pas lui ôter ça! Es ist das einzige Pseudogenie, an dem was Gutes ist, denn das Drama fällt noch sehr früh (1869). Die späteren Gestalten sind vollkommen hohl, um desto sicherer aufgeblasen werden zu können.

Schmeichler.

Wir sehen von den Illusionsförderern ab, die teils als Opfer, teils als Mitspielende — wie die Femme consolatrice — die Illusion bestärken. Es soll hier die Psychologie des Betrugs, der sich den ganzen Vorgang, den er durch-

[1]) Daß es dies, scheinbar eine contradictio in adjecto, wirklich gab, hat Daudet in den Femmes d'artistes amüsant geschildert.

schaut, zu Nutze macht, erwähnt sein. Da finden wir fast überall einen Schmeichler. Heißt doch schmeicheln nichts anderes als den Illusionen eines Menschen entgegenkommen.[1]) Darum erscheinen uns chinesische Schmeicheleien so seltsam, weil wir die Illusionen nicht haben, auf die sie zielen. Schmeichler finden wir bei d'Argenton — alle ehemaligen ratés lassen sich von ihm — als gemietetes Publikum seiner Kunstdarbietungen, verköstigen. Auch Raymond Eudeline hat eine ähnliche Clique immer um sich. Ja sogar Delobelle findet Leute, die, sowie nur die leise Hoffnung, daß Risler Geld zu einem Theater geben wird (wo sie angestellt werden könnten), auftaucht, ihm Briefe schreiben: A Monsieur Delobelle, directeur. Außerdem bringt er des Abends immer ein paar „Kollegen" zu Tisch. Während die Schmeichelei hier durch einen größeren Kreis vor sich geht, ist für „Jourdeuil (Sacrifice) eine glänzend gelungene Einzelgestalt zu diesem Zweck eingezeichnet: Pipette, Pipette, entre donc mon vieux Pipetton! Und der köstliche Pipetton kommt herein, lacht wenn Jourdeuil lacht, besieht sich das neue Bild des alten Herrn und sagt: C'est boeuf! Pipette hat Urteil. Dafür kommt er auch vom Frühstück avec un joli vin blanc de 1811, du vrai de la comète ... Hé; Hé! Pipette! (Jourdeuil pousse Pipette qui chancelle) (II, sc. 3). Es ist eine von den wenigen Figuren, die groteske Züge zeigen, wie sie für die Optik der Bühne passen. —

---

[1]) Diese Schmeichelei geht natürlich im großen Stile vor sich, wenn das Pseudogenie über Mittel verfügt, die die Inlusio lohnen. So ist Neros Erscheinung die ins Riesenhafte übertragene Genieillusion. — Das Institut des Narren am Hofe (als des Desillusioneurs) wird so verständlich. Anderseits dient freilich der Narr selbst zur Inlusionsbelustigung. Aus Flögels Geschichte der Hofnarren ließe sich hier noch viel gewinnen. Interessant ist z. B. der Spezialfall, in dem der Narr auf der Bühne sowohl die Illusion des Helden als auch die theatralische Illusion überhaupt zerstört.

Illusionsstörung.

Kinder und Narren sprechen die Wahrheit, zerstören also die Illusion. Der enfant-terrible-Effekt ist in den meisten Fällen ein Desillusionsschreck. Wenngleich bei Daudet von wirklichen Kindern und kindlicher Naivität — wie überhaupt in dem ganzen französischen Realismus, keine Rede ist, so spielt doch der type de la femme-enfant oft eine ähnliche Rolle. So entsteht durch Louise Jourdenil (seize ans) folgende humoristische Desillusion Sacrifice I, VI:

Madame Jourdeuil, doucement:
„Pose donce ta palette, mon ami."
Le père Jourdeuil:
„Ma Palette? — — — Tiens, c'est vrai, en voilà une distraction."
Louise riant:
„Oh, une distraction . . . ."
Madame Jourdeuil, la tirant par la manche:
„Chut!"
Franqueyrol au père Jourdeuil:
„C'est beau pour un artiste d'être surpris la palette au poing."
Le pére Jourdeuil, triomphant:
„N'est-ce pas? (Il pose sa palette et ses pinceaux sur le petit poêle."
Louise, bas à sa mère:
„Mais puisque je te dis qu'il est retourné exprès pour la chercher."

Das Beispiel ist so hübsch — es bringt die halbbewußte Illusion an den Tag — daß ich es nicht gern durch ein weniger markantes stören möchte. Natürlich gibt es deren unzählige, da ja die einfache Komik (s. diesen Paragraphen) auf diesem Kontrast beruht. Oft genügt bei dem gemeinsamen Illusionsspiele von Genie und Weib ein Aus-

setzen des einen Teils oder ein Spielfehler. So gerät Argenton, den seine (geprügelte) Charlotte verlassen hat, in komische Verlegenheit als Charlotte zurückkehrt, während doch seine „Ruptures“ (A une qui est partie; Mussetimitation?) noch nicht fertig sind. Noch feinere Effekte darf man wohl nicht aus der künstlichen Fassung lösen.

Komik, Ironie, Humor, Tragik. — Diese Linie kann hier nur skizziert werden. Wir sahen schon — man denke besonders an die Gegenüberstellung der korrespondierenden Punkte in Le siège de Berlin, daß aus dem Dualismus der Illusion gewisse ästhetische Effekte entstehen. Auf der anderen Seite — so widersprechend die subtilen Definitionen der Ästhetiker sein mögen, stimmen sie alle darin überein, daß ein gewisser Kontrast zur Erzeugung der Komik nötig sei, den sie — ich folge der Übersicht von Lipps, Komik und Humor, 1898[1]) — teils als Gefühlswettstreit (Hecker) teils als Überlegenheit (Groos) teils als intellektuellen Kontrast (Kräpelin) definieren. Wie dem sei: die Illusion bietet mit ihrem hier betonten Dualismus diesen Kontrast sicher dar. Wir sehen also hier, das ist das Hochinteressante — das ganze Problem von der andern Seite, im Gegensatz zu den üblichen Betrachtungsweisen geradezu von innen. Und weiter: wo die Komik sich zum Humor erweitern, vertiefen, erheben, als Humor „resonieren“ kann oder wie man sonst sagen will — da „resoniert“ bei dem aufgedeckten Illusionsdualismus ein latenter Illusionsdualismus mit. Die „Selbsterkenntnis“, die Kuno Fischer am Ende seiner Betrachtung über den Witz hervorhebt, die liegt schon in Fontanes Definition des Vaters als

[1]) Vollkommen abzulehnen, besonders von diesem Standpunkte aus, erscheint mir die von Lazarus (s. Lipps) neuerdings von Backhaus beantragte Auffassung des Humors als eigene (in monistischer Weise) Weltanschauung. — Mit Einführung der Illusion ließe sich übrigens für Falstaff und überhaupt für das Gloriose soweit es bis zur Illusion vertieft ist (il se trompe) viel gewinnen.

„humoristischen Visionär (Illusionär).[1]) Er hatte Momente, wo er sich erkannte, so tief erkannte, wie das einem Menschen ohne spezifisch gefärbte Illusionen — die sich niemals in dieser höheren Weise auflösen — unmöglich ist. Und diese selbstbefreiende Selbsterkenntnis übermittelt Daudet dem verwirrten Volke. Diese Bücher desinfizieren gewissermaßen. Ich hatte das Wort schon gefunden, da sehe ich es bei Daudet stehen: Notes 987: Quel antiseptique, l'ironie! Und gerade damals, nach dem Kriege, standen alle Antiseptica natürlich über pari. So ist der reüssierende Mensch derjenige, dessen individuelle Qualitäten historischen Bedürfnissen entsprechen. — Es ist schade, daß Lindemann, der 1896 Daudet als Humorist behandelte, nicht in das Illusionsproblem eindrang.[2]) Er würde hier zu konkreteren Resultaten gekommen sein, soweit dies überhaupt auf Grund der älteren Ästhetik, an die er sich hält, möglich war. Nach Daudets Tode — 1898 — nimmt er den Dichter nochmals auf und konstatiert tastend eine Art von einander ähnlicher Typen bei Daudet, die er als „Nullen" bezeichnet. Nullen sind die Delobelles und d'Argentons wohl auch, aber dies trifft doch bei ihnen nur die negative Seite. Mit der Formulierung „Illusionäre" ist offenber ein praktischer Fortschritt erreicht, da dies die positiv-produktiven Seiten

---

[1]) Visionär (s. Desmarets Drama Les Visionnaires) ist hier absolut gleich Illusionär, es bezeichnet nur, durch Übertragung ins Sinnliche (das natürlich bei allen Illusionen praktische Komponente sein kann) die Illusion gewissermaßen bildlich, wie blind = ahnungslos.

[2]) Ebenso läßt sich Unruh, Daudet als Lyriker in den Prosawerken z. T. ganz einfach auf die navrante Desillusionsklage zurückführen. Lindemanns Vergleich von Dickens und Daudets Humor (IV) umfaßt beinahe ausschließlich solche „Illusionäre", die er aber nicht erkennt, ja S. 43 sogar als „halb Schwindler, halb Dummköpfe" definiert. Allerdings war damals (1896) das Buch des Bruders, Sohnes und die Carnets noch nicht heraus, ebenso die ästhetischen Werke von Lange und Groos usw.

dieser Nullen umschließt. — Wir können auch diese Linie, so punktiert sie gezogen sein mag, nicht ohne Beispiel abschließen. Daudet hat wie öfter die Arbeit der Analyse für uns schon getan. Froment I, II S. 30 zeigt er, wie dieselbe Illusion — bei Verschiedenheit der Kontrastierung — komische und traurige, in weiterer Steigerung (Schuld der Mutter am Selbstmordversuch Désirées) tragische Folgen hat: Je n'ai pas le droit de renoncer au théâtre . . . disait il. Dans la bouche de ce pauvre diable, qui n'avait pas mis les pieds sur les planches depuis des années c'était irrésistiblement comique.[1]) Mais on n'avait plus envie de rire quand on voyait sa femme et sa fille avaler nuit et jour de la poussière d'arsenic et qu'on les entendait répéter énergiquement en cassant leurs aiguilles sur le laiton des petits oiseaux: „Non! non! M. Delobelle n'a pas le droit de renoncer au théâtre."

Moral.

Die moralischen Anschauungen des Genies sind noch nicht die des Übermenschen,[2]) aber das Amoralische ist doch in ihm schon insofern latent, als eine Teilung der Persönlichkeit und damit ein Konflikt der Pflichten eintritt, der den genialen Menschen nach einer Seite hin unmoralisch handeln läßt. Wenn Delobelle z. B. sagt — in dieser Formel hangen ihm Gesetz und Gebote: Je n'ai pas le droit de renoncer au théâtre (I, II), so heißt das: Wenn ich meine bürgerlichen Pflichten als Ernährer meiner Familie erfüllen und einen Beruf ergreifen würde, so täte ich unrecht —

[1]) Lipps: Komisch ist das Kleine, minder Eindrucksvolle, minder Bedeutsame, minder Gewichtige, also nicht Erhabene, das an Stelle eines relativ Großen usw. tritt. Es ist das Kleine das sich als ein Großes gebärdet, dazu aufbauscht, die Rolle eines solchen spielt und dann doch wieder als ein Kleines, ein relatives Nichts erscheint oder in ein solches zergeht. — Ästhetik p. 575.

[2]) Der Übermensch schreitet von dem Recht zu nehmen zum Recht zu nehmen fort.

an dem Genius in mir. Daudet selbst hat mit künstlicher Ausschaltung etwaiger eigener Genievorstellung das Geniebild Delobelles in dieser Weise nachgezeichnet: I, II, 28. Dans sa pensée, les privations de sa femme et de sa fille ne s'adressaient pas à lui positivement, mais à ce génie, mystérieux et inconnu dont il se considerait en quelque sorte comme le dépositaire. Man kann es nicht besser umschreiben. Delobelle handelt nach seiner Meinung nicht unmoralisch, sondern ihn rufen „höhere" Pflichten, die ihn also für die bürgerliche Moral jenseits von Gut und Böse stehen lassen. — „L'homme, je te l'abandonne. Quant au poète — c'est autre chose" — plappert Ida de Barancy nach (Jack III, 8). Daudet gewinnt durch diese Teilung eben einen ungeheuren psychologischen Vorsprung.

Logik.

„Die Einbildung und die Affekte bemächtigen sich des Verstandes nur allzuleicht. Sie haben eine eigene Logick, deren Scheingründe sie mit den Schlüssen der reinen Vernunft künstlich zu untermischen und manchmal diese damit zu verstecken wissen. Das Vorurteil tritt an Stelle des Urteils . . ." So sagt Bodmer bei seiner Besprechung des Don Quixote (s. Dorer). Beim Illusionär verdreht in der Tat die Illusion, die geradezu an Stelle der sonstigen fides implicita („belief") tritt, alle logischen Funktionen. Trugschlüsse sind die Sophismen wie Delobelles: „Je n'ai pas le droit de renoncer au théâtre, Trugschlüsse sind besonders die „Schutzgedanken" (Erdmann) in der Argwohnsillusion. Nehmen wir z. B. das: C'est l'envie, das Daudet im Nachtrag (Histoire) zu Jack von d'Argenton sprechen läßt: „Das ist der Neid", so ist das ein Schluß: Das ist derjenge Neid, der auch mich trifft, wie alle genialen Menschen. Formuliert: Alle genialen Menschen haben Feinde.

Ich bin ein genialer Mensch (Illusionsprämisse).
Ich habe Feinde.

In der Behauptung c'est l'envie steckt aber mehr. Dieser Neid ist dem Illusionär geradezu ein Beweis für seine Genialität; er schließt aus der äußeren Richtigkeit des Schlußsatzes auf die Richtigkeit der Prämisse:

Formuliert: Alle genialen Menschen haben Feinde.
Ich habe Feinde.
Ich bin ein genialer Mensch.

Jetzt ist die Illusionsprämisse heraus. Der Fehler steckt jetzt in der Form. Es ist beim ersten Urteil unstatthafte Konversion eingetreten. Das

Elementarschema $\frac{\text{M. P.}}{\text{S. M.}}$ ist zu $\frac{\text{P. M.}}{\text{S. M.}}$ geworden.

$$\frac{\text{S. M.}}{\text{S. P.}} \qquad \frac{\text{S. M.}}{\text{S. P.}}$$

Es müßte also zu S. M. Ich habe Feinde ein erstes Glied M.P.:

S. P. Ich bin genialer Mensch.	Alle Feinde habenden Menschen sind genial, richtig sein.

Damit ist die Hinfälligkeit einer Prämisse wieder aufgedeckt. Dieses Urteil stellt so eine verfrühte Induktion dar, die eine der Hauptquellen für die Illusion bildet. Soviel zur elementaren Aufdeckung der Truglogik.[1]) Mit Einführung von komplizierten Trugschlußformeln lassen sich leicht verwickeltere Ideen pseudologisch erklären. Man kann eben hier wie überall an Defekten die Funktionen studieren, wie etwa die Sonne während der Finsternis oder am Stotterer Phonetik. —

Die Illusion und der Tod.

Der Tod nimmt überall eine eigentümliche Stellung gegenüber der Illusion ein. Er bildet einen selten gün-

[1]) Mit der Wendung: „Nicht jeder, der in seinem Vaterlande nichts gilt, ist ein Prophet" würde sich die Illusion des angeblich in Amerika berühmten Malers Jourdeuil logisch lösen lassen (ganz abgesehen davon, daß er ja auch in Amerika tatsächlich nichts gilt).

stigen Standpunkt, indem er eben, durch Aufhebung aller Lebensverhältnisse, auch das Illusorische aller Lebenswerte grell beleuchtet. So tritt offenbar im Moment des Todes schließlich ein Herausfallen aus der Lebensillusion überhaupt ein, ein höchster günstiger Spezialfall der Erkenntnismöglichkeit, der oft mit kindlicher Neugier erwartet wurde. Tolstoi ist es besonders, der auf die „Wichtigkeit" des Todes in dieser naiven Weise hindeutet. Und das farblose Licht, das da aufflammt, läßt auch die ganze Umgebung in gleicher kalter Klarheit erscheinen.

Cervantes, das demütige, halb unwissende Werkzeug des sich selbst fixierenden Lebens, hat wirklich auch diesen seltsamen Ton anklingen lassen: Don Quixote wacht auf aus dem tiefen Traum und stirbt als der, der er wirklich war, der schlichte Landedelmann, den die Leute den Guten nannten. Das letzte Wort der Madame Bovary lautet: L' aveugle. Auch Hortense le Quesnoy stirbt, wie Daudet in wunderbar feiner, stimmungsvoller, aber freilich höchst unrealistischer Weise ausgeführt, mit ihrer Illusion, wobei Ursache und Wirkung verschwimmen, ebenso wie bei der Illusion die Imagination mit der Schwindsucht verschmolz. Die Entschuldigung, die Daudet hier für sein Meisterwerk nötig glaubt (offenbar wegen der Anklänge an das romantisch sentimentale Motiv [Millevoye]), sind nur für das realistische Urteil berechnet resp. daraus herangezogen.

Die anderen Illusionäre sterben nicht,[1]) sie geben aber auch, mit Ausnahme des Petit Chose, der zu einem endgültigen Verzicht erst eine schwere Krankheit durchmacht, und des Malers Jourdeuil, der sich theaterhaft bekehrt, ihre Lebenslüge[1]) nicht auf. Interessant ist es nur, zu verfolgen, wie die Mitspielenden, sei es nun, daß sie die

[1]) Der plötzliche Tod tritt, bei anderer Illusion, besonders noch in der Illusionszerstörung in „Siège de Berlin" hervor.

Illusion bewußt fortführen, oder halb und halb teilten, sich im Tode verhalten.

Man vergleiche folgende Sterbeszenen: Dèlirée Delobelle macht einen schwachen Versuch, D. zum Verzicht zu bewegen, VI, 301. Posez notre lampe, j'ai à vous parler. Sa voix le frappa saccadée par l' émotion et ses yeux le frappèrent aussi, plus grands ouverts, éclairés par un regard pénétrant qu'il ne leur avait jamais vu.

Le petit Chose XIV, 314.

Un soir, au retour d'une de mes courses mystérieuses, j'entrai dans la chambre avec un cri de joie: Jacques! Jacques! Une belle nouvelle. J'ai trouvé une place . . . . . (Verzicht auf die Dichterillusion.) Jacques releva sa tête de dessus ses chiffres, et me répondit assez froidement: Ma foi, tu fais bien, mon cher, de venir à mon secours . . . . . Un violent accès de toux l'empêcha de continuer.

Man sieht, wie so gerade die Nähe des Todes eigentümliche Effekte auslöst. Wir haben keine Worte, um sie einzureihen; komisch, tragisch, rührend, ironisch, pessimistisch, humoristisch treffen für Hauptfälle zu, oft aber empfindet man nur den undefinierbaren choc der Desillusion, der neue ästhetische Welten ahnen läßt, gegen die selbst so hochgespannte Effekte wie romantische Ironie sich verhalten, wie das kleine Einmaleins zur Integralrechnung. Daudet ist unausschöpfbar in solchen Problemen, und Daudet selbst hat diese Probleme keineswegs erschöpft.

Katastrophe.

Zu einer Katastrophe der Illusion kommt es bei den Hauptgestalten, Delobelle, d'Argenton niemals. Der Roman hört also so auf, wie der erste Teil des Don Quixote — er könnte ebensogut fortgeführt werden. Wie im Misanthrope geht der Held gewissermaßen nur einmal an uns

vorbei. Wir sehen undeutlich, woher er kam — wir bleiben ganz im ungewissen, wohin er geht; nur eins ist gewiß: auf demselben Wege fort. Bei Delobelle ist noch einmal ein besonders starkes Illusionsmotiv ans Ende gesetzt: wir sehen ihn ganz zuletzt, wie er im Tingeltangel als Kenner der zur Chansoneuse herabgesunkenen Sidonie Risler-Chèbe gönnerhaft applaudiert.

Bekehrungen finden sich in Soutien, bei Maler Jourdeuil und bei Le petit Chose. Letzterer geht unter die Philister und verkauft Porzellan, ein Schluß, der an den Grünen Heinrich (2. Bearbeitung) mahnt. Gottfried Keller wie Daudet fühlten eben die Abkehr von dem ursprünglichen Weg zunächst als Umkehr. Daß beide wie Goethes Wilhelm Meister „ausgingen, um eine Eselin zu suchen, und ein Königreich fanden", das kam ihnen unter dem Eindruck der Desillusion nicht zum Bewußtsein. Durchaus im schlimmsten Sinne theatralisch ist die Bekehrung des alten Malers. Er geht hinaus, entdeckt draußen seine unverkauften, vom eigenen Sohn honorierten Bilder, kommt herein und sagt Akt III Sz. IV, Henri, mon enfant, mon fils bien aimé . . . je suis . . . je suis un misé rable . . . Pardonne-moi . . .

Mit ein paar Punkten hilft sich hier Daudet über den Desillusionsprozeß hinweg. Ja noch mehr: der eben erst Enttäuschte versteigt sich zu folgender Selbsterkenntnis: (gleiche Szene): Ah, ganache, idiot, vieille vanité chevelue! On t'en donnera, du Jourdeuil le Vieux! Jourdeuil le Vieux, ça! . . . allons donc! . . . C' est le vieux Jourdeuil, qu'il faut dire, le vieux papa Jourdeuil, un égoiste, un maniaque, un . . . Agenouille-toi donc, vieille bête, agenouille-toi devant ton fils! — —

Man sieht leicht, daß es sich darum handelt, dem Drama einen Abschluß zu geben. Da schreckt der freilich noch junge Daudet vor psychologischer Gewissenlosigkeit nicht zurück. Etwas besser sind die Bekehrungen im P.

Chose (nach einer Krankheit) und im Soutien (on m'a opéré de la cataracte) motiviert. Valmajour, der ja künstlich zum Artiste gemacht war, wird von Numa mit Geld abgefunden, wogegen Hortense le Quesnoy nicht an, aber doch mit ihrer Illusion stirbt, was einen wundersamen lyrischen Akkord gibt. —

Am liebsten sind mir doch die alten Incurablen, die ihre Illusionen mit ins Grab nehmen. Denn ihre Illusionen sind die tiefsten, echtesten Lebenslügen. So überraschte den Dichter Daudet der Tod, als er eben den Triumph genießen sollte, das (schauderhaft zurechtgemachte) Drama Sappho zugleich als Oper[1]) (Massenet) und Schauspiel über die Bretter gehen zu sehen, die er nicht beherrschte.

Verwendbarkeit des Illusionärs.

Keiner Lage sind die problematischen Naturen gewachsen, und keine tut ihnen Genüge. Da kommt der problematischen Natur des Illusionärs etwas entgegen, was Goethe nicht kannte und was es in diesem Sinne überhaupt noch nicht gab: Die Großstadt. Sie differenziert die Berufe so weit, daß für Ausnahmefälle Ausnahmepersonen gebraucht werden. Die Goncourts sprechen einmal geradezu von den métiers problématiques de Paris. So wartet das Variété nur darauf, den gescheiterten großen Künstler aufzunehmen. Dies klingt verschiedene Male an. In Mon tambourinaire, wo das Urbild des Valmajour beschrieben ist, trifft Daudet den unverwüstlichen Provenzalen (Trente ans 236: „Une illusion pousse vite et est longue à déraciner dans une cervelle provençale) immer noch in einem concert, er hat freilich ebensowenig Erfolg wie Valmajour im skating. In einem Tingeltangel findet Risler auch seine Sidonie wieder, deren Bovarysmus für die leise künstlerische

[1]) vgl. darüber Vogt, A. Daudet (Beilage Allgem. Zeitung 1898, Nr. 2).

Nuance, die er von Miss Dobson her hat, hier seine Verwertung findet. Andere Berufe, wie maître d'Hôtel, ein Statistendasein im Drama des Lebens, werden für Delobelle in Vorschlag gebracht. Der Maler Jourdeuil erwirbt mit Verkauf seiner keramischen Sammlung 20 000 Fr. — er ist also kein unkünstlerischer Mensch; der Beruf des Kustos klingt an. — Für den großen Kreis der ratés, wie er in Jack geschildert wird,[1]) tun sich die beiden Sammelbecken der Gescheiterten auf: Privatpädagogik und Journalismus. Das berüchtigte Gymnase Moronval besteht bereits im Eingang des Buches, und sowie durch Ida de Barancy Geld in diese ratés kommt, springt die neue Revue „La Revue des Races futures" (vermutlich echter biologischer Dilettantismus, auf Deutsch Nietzscheschwindel) richtig heraus. Eine andere ultima ratio bleibt noch offen; Vigny, der im Tode noch mit seinem Soldatenmantel zugedeckt sein wollte, erwähnt sie in der Vorrede zu Chatterton: Soldat werden. Und so wird Raymond Eudeline, der Verfasser der „Famille française", für seinen Bruder Soldat. Jetzt versteht man, wie sich der Militarismus aus der Romantik entwickeln mußte. Das romaneske Deutschland hielt sich „am Felsen fest, an dem es scheitern sollte".

[1]) Bismarck gilt bekanntlich für den Schöpfer des Wortes: Ein Journalist ist ein Mensch, der seinen Beruf verfehlt hat.

III.

Kontrastfiguren: Der Arbeiter. — Deutliches Hervorbrechen der Tendenz gegen den Übermenschen. — Bewußte Illusionszüchtung. — Formulierungsversuch.

Fooled thou must be, though wisest of the wise
Then be the fool of Virtue, not of Vice.
Persian proverb (Emeron, Illusions).

Was hat Daudet den Pseudogenies, die er also ridikulisiert hat, gegenüberzustellen? Nachdem er das große „Narrenschneyden" überstanden hat — was darf der Patient eigentlich genießen? Es sind nicht die wahren Genies, die ihm Daudet vorsetzt.[1]) Wirkliche Künstlernaturen, wie die brillant gezeichnete — Daudet kann das auch — Felicia Ruys im Nabab, kommen hier nicht in Betracht. Denn einmal erscheint auch diese der bräutlichen Jugendfreundin gegenüber als femme ratée, und dann fehlen gerade in den eigentlichen Pseudogenie-

[1]) Während Molière in der Vorrede zu den Précieuses ridicules ausdrücklich betonen zu müssen glaubt, daß er nicht die „echten" (véritables) Künstler, Ärzte usw., sondern nur die vicieuses imitations angreife, hält D. das nirgends für nötig. Man sieht, wie der wahre Geniebegriff im sozialen Realismus abstirbt. Philosophisch vollends entspricht diesem Vorgang gerade hier ein aggressiver Zersetzungsprozeß, der bis zur Auflösung der Persönlichkeit überhaupt geht. — Klingers Plimplamplasko (1780), eine groteske Genieverspottung, hatte sogar ein Res Sacra est, miser! als Motto, steht also — gleich ähnlichen hier unerwähnten Erscheinungen (Tieck, Fermer der Geniale z. B.) auf einem andern Niveau.

romanen (wozu der Nabab nicht gehört) die echten Genies ganz und gar. Ja diese Romane bekommen gerade durch das Fehlen der idealen Gestalten — novels without a hero — den ihnen eigentümlichen Pessimismus, der weniger in der Darstellung als in dem Nichtdargestellten, in dem Defizit der Bilanz liegt. — Der Held versteckt sich, man muß ihn suchen. Die bürgerlichen Gaslaternen der gleichzeitigen idealistischen Literatur und die imposanten Fanale Zolas geben Licht auf den Weg. Wir wissen, daß es der Arbeiter sein muß. Der „Arbeiter", mit dem der realistische Dichter, nicht ohne Koketterie, — über die „science" hinweg — sympathisiert. Ist doch seine Kunst selbst Arbeit, pioche, wie es in Flauberts[1]) Briefwechsel unzähligemal heißt: So sagt auch Daudet in seinem Discours an Flauberts Denkmal in Rouen: Ils sont là, dans les ateliers, des milliers d'ouvriers, qui, pour retirer moins de gloire font un travail d'intelligence équivalant au travail d'enerier dont on a loué l'auteur de Mme. Bovary et de l'Education sentimentale. Dans cette production appliquée et patiente de toute une cité, Flaubert n'était peut-être pas autre chose que la flamme que l'on voit la nuit, en haut des cheminées des usines.

Der Arbeiter Risler, der Bruder Arbeiter im Soutien — als scharfe Kontrastfiguren zu Delobelle und Raymond Eudeline — sind die markantesten Erscheinungen. Daß in Jack die Arbeiteridealisierung mit Rousseauakzent, wie sie Argenton betreibt, ironisiert wird, bietet m. E. keine wesentliche Schwierigkeit. Indem Daudet die Romantik

---

[1]) Flaubert verband die Vorstellung von der Arbeit noch mit märtyrerhaften Zügen, die sich übrigens auch bei Balzac schon finden. Beides klingt bei Daudets Produktion nach. Vgl. Daudet fils, Vie et Littérature p. 19. Comme tu es de sang catholique!" — Zur ganzen Wendung wäre noch das Menzel zugeschriebene: „Das Genie ist der Fleiß" anzuführen. —

als offenbaren Angriffspunkt auflöst, gerät er unvermerkt in den Realismus hinein, wie ja auch die Notes einen Delobelle littérateur (Faguet) bringen, der in Pseudo-„beobachtung“ macht. Ein solches Trennen von Methode und Material bei vorhergehender innerlich bedingter Identität findet sich fast in allen individuellen und kulturellen Entwicklungen. Man denke nur an die andere Linie des Realismus, die hierbei gleichzeitig nochmals zu Recht erklärt sei. Der Wirklichkeit zu entfliehen, vertiefte sich die Romantik in die Vergangenheit, die sie bis zur Illusion zu steigern suchte. Diese so erworbene „historische Treue“ führte man dann für den Roman, der die „Geschichte der Gegenwart“ behandelte, fort.

So ist der scheinbare Widerspruch im Sinne einer Bestätigung gehoben. Der Arbeiter nun soll die Liebe finden, deren er wert ist. Arbeit und Liebe ist das „Evangelium“ — Zola — das Daudet den unendlichen Mengen predigt, die den Pariser Sonntag straßenauf straßenab strömen. Es gibt kein anderes Glück, aber es gibt ein Glück und dieses ist es. Man hat auf das Familienglück à la Diderot hingewiesen, aber das Rationalistisch-Bürgerliche darf nicht ohne weiteres mit den modernen sozialen Anschauungen, die Daudet mit seinen Zeitgenossen hier gemeinsam sind, verwechselt werden. — Neben Arbeit und Liebe, bei der das Weib nicht nur seine „ewigweiblichen“ mystischen Qualitäten verliert, sondern sogar als Gefährtin des Mannes zugunsten der „Mutter“[1]) Einbuße erleidet — der Mann selbst verliert so ziemlich alles, was den Menschen vom Pferde

[1]) Léon Daudet „Vie et Litt. p. 27. „La mère“, le retour perpétuel de ses amours et de ses drames. Man vgl. die Tochter Joyeuse, die nur unter der Bedingung, die Mutter ihrer Geschwister sein zu können, ihr Ja gibt (Nabab). Interessant ist — im Gegensatz dazu — die Trennung Daudets in Fromont: L'épouse avait tué la mère. (III, V, 271, von Frau Delobelle).

unterscheidet — gibt es nichts. Das ganze Highlifetum der Großstadt (Nabab) Wissenschaft (Immortel)[1]) Religion (Evangéliste) Ruhm (Tartarin etc.) die freie Liebe der Bohème (Sapho) sind Illusionen. Neben Travail und Fecondité stellt sich die Vérité ein.

Während aber Daudet die genannten Illusionen nur als glückswertlos und töricht zeichnet, erkennt er die Großmannssucht des Pseudogenies („écraser tout", Soutien) mit ihren amoralischen Instinkten in ihrer sozialen Gefahr. Noch intensiver muß dies der Fall sein bei der rein biologischen Komponente des Übermenschen, wie sie Dostojewskis Rascolnikow mit Einführung eines Pseudovertreters aufzulösen sucht. Dieses Buch, (sowie ein aus egoistischer Theorie begangener Sensationsmord) war für Daudet „une crise de son cerveau" (Léon D.). C'est là, dit-il, que m'apparut le danger de l'idée mal comprise (Illusion) la possible mise en œuvre (Realisierung) par des scélérats ou des ignorants, des doctrines déviées de leurs raisons, l'atroce égoisme humain décreté comme une loi nouvelle. — (Céard).

Und die Vorrede des Dramas „La lutte pour la vie, dessen Held der Sohn des Immortel ist — eine „andere" Illusion — schließt mit dem Fluch über den „struggleforlifer", type inconnu avant la guerre. Je serais capable de tirer moi-même dessus! — was auch im Drama geschieht.

Man muß diese extreme Komponente des Übermenschenbegriffs heranziehen, um die Pseudogenies, die die andere Linie darstellen, in ihrer unausgesprochenen Tendenz zu verstehen. Daudet hat ein gewisses unterirdisches System. Vielleicht hätte ihm die Bekanntschaft mit Nietzsche das Buch eingegeben, das Nietzsche ersehnte: in dem man ihn wieder verlor. (Postkarte an Brandes, s. Werke und

[1]) Astier-Réhu, beklagt, als Studenten mit ihren Geliebten an ihm vorbeigehen, daß er den Sinn des Lebens versäumt habe. —

Menschen). Freilich redet jeder eine andere Sprache. Nietzsche ist jetzt einigermaßen ins Philosophische übersetzt worden — vor L. Daudets Kapitel Marchand de bonheur (nach der Selbstbezeichnung Daudets in Soutien de famille) rauft sich alle Terminologie die Haare. Ich getraue mir einfach nicht, hier irgendwo einen Nagel einzuschlagen. Mit antiken hedonistischen, christlichen, Rousseauschen und Goethischen Elementen vermischen sich unausgedachte Einflüsse der Soziologie und Biologie — das „Glück" läßt sich vielleicht so auflösen — die Daudet mit dem Zuge der Zeit teilt. Eine Weltanschauung wird kaum daraus zu konstruieren sein. Dagegen läßt sich — wenn man solche Eintragungen wie: Tâchons de guérir avec la littérature le mal que la littérature a fait (Notes 155[1]) (das geht auf die amoralischen volontés mauvaises) hervorzieht, vielleicht das künstlerische Glaubensbekenntnis Daudets, das auffallend mit dem Kellers — vielleicht auch Dickens (The battle of life) übereinstimmt, festlegen. Es baut sich ganz auf dem Verantwortlichkeitsgefühl, das der Künstler hinsichtlich des Organismus der Nation hat, auf. Die Kunst kommt aber dabei wieder mit ihrer Illusionskomponente, und die Illusion als „arterhaltende Funktion" (L. Stein)[2]) in Betracht. So denken wir die

---

[1]) Daß sich Daudet ganz klar war über den Don Quixote-Mme. Bovayartigen Kunst- und Lebenszusammenhang, beweist die glänzende Studie über Balzac und Musset, Notes p. 25: Que ce monde soit réel à l'heure qu'il est, c'est possible, mais la vie alors a copié le roman: ses choses là ne sont pas si rares que l'on croit. —

[2]) Stein, der Sinn des Daseins: Dieser Gedanke ist keineswegs, wie Stein naiverweise glaubt, von ihm gefunden oder gefaßt. Er war bei den Propheten aller Zeiten, auch bei Nietzsche, latent. Am auffallendsten erscheint er bei Türck, der das „Genie" in kühner Tendenz ethisch aufzulösen trachtet und mit diesem ethischen Bestreben sich selbst als Genie erscheint, wobei er nicht bemerkt, daß das bemerkt wird.

naiven Gedanken Daudets und vieler seiner Zeitgenossen Gedanken etwa so zu Ende:

Übergehe die Lehrer des Volkes mit deiner Kunst und wende dich direkt an das Volk. Täusche es gut. Suche vorhandene Lebensillusionen zu stärken, stelle philosophisch zerstörte — auch wenn du sie selbst verlorst — heroisch wieder her — schaffe so, daß deine ästhetischen Illusionen in biologisch-soziologisch wertvolle ethische Illusionen allgemein unmittelbar übergehen können! —

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Vita.

Ich, Julius Gustav Jakob, evangelischer Konfession, wurde am 7. Nov. 1879 als Sohn des Schuldirektors Karl Jakob zu Gotha (Hrzgt. Sachs.-Kob.-Gotha) geboren. Dortselbst erhielt ich auf der „Höheren Bürgerschule“ (jetzt Realschule) meinen ersten Unterricht. Ostern 1891 trat ich in das „Gymnasium Ernestinum“ ein, das ich 1901 mit dem Reifezeugnis verließ. Nachdem ich mich anfänglich in Marburg dem Studium der Mathematik zugewendet hatte, ging ich im Oktober 1901 in Leipzig zum Studium der Neuphilologie über, dem ich bis heute hierselbst obliege. Mein Aufenthalt in Leipzig wurde durch je ein Semester in Tübingen (Sommer 1903) und München (Winter 1903/4) unterbrochen. — Mein Vater starb am 16. Juni 1900. Meine akademischen Lehrer waren bisher hauptsächlich die Herren Professoren Doktoren Birch-Hirschfeld, Brugmann, Cohen, v. Fischer, Franz, Holz, Köster, Kühnemann, Lamprecht, Lipps, Muncker, Paul, Schick, Sievers, Volkelt, Voretzsch, Wülker und Wundt. — Für diese Arbeit bin ich besonders Herrn Professor Dr. Birch-Hirschfeld zu großem Danke verpflichtet.